GESCHICHTE

DES

DRAMA'S

VON

J. L. KLEIN.

IX.

Das spanische Drama.

ZWEITER BAND.

LEIPZIG,
T. O. WEIGEL.
1872.

GESCHICHTE

DES SPANISCHEN

DRAMA'S

VON

J. L. KLEIN.

ZWEITER BAND.

LEIPZIG,
T. O. WEIGEL.
1872.

Inhalt

des neunten Bandes.

GESCHICHTE DES DRAMA'S.

Das spanische Drama im 16. Jahrh.

Die ersten [1]) in Castilien erwiesenermaassen zu theatralischer Vorstellung gebrachten Schauspiele sind die Eglogas des

1) Spanische Literatoren des 18. Jahrh. sprechen von einem Drama des Encina, das zur Feier der Vermählung des katholischen Königspaares (Fernando-Isabel) im Jahre 1469 gespielt worden sey, dem Geburtsjahre Encina's, laut dessen eigener, in der metrischen Beschreibung seiner Reise nach Jerusalem vorkommenden Angabe, welcher zufolge er im Jahre 1519 ein Fünfziger war:

Los años cincuenta de mi edad cumplidos . . .
Terciado ya el año de los diez y nueve
Despues de los mil y quinientos encima . . .
Mi cuerpo y mi alma de Roma se mueve
Tomando la via del santo viage.
(Tribagia ó via sagra de Hierusalem).

Encina segelte am 1. Juli ab: „Primero de Julio las velas han dado", trifft in Jerusalem ein am 4. August: „Despues de llegados á Jerusalem á cuatro de Agosto", wo er auf dem Berge Sion von den Mönchen trefflich bewirthet wird: „Á monte Sion á cena nos fuémos á do nos la dieron los frailes muy bien." Am Mittwoch, 17. August 1519, verlässt er Jerusalem, geht nach Jaffa u. s. w. Der Normalpoetiker Luzan und der Jesuit Lampillas, der uns schon durch seine literarischen Streitigkeiten mit Tiraboschi und Bertinelli über das Altersvorrecht und die Vorzüglichkeit der castilischen Literatur im Vergleich zu der italienischen, bekannt ist, nehmen 1474 als das Jahr an, wo Encina's Vermählungsstück zur Aufführung gekommen sey, mithin nach Fernando-Isabel heimlich vollzogener Vermählung.*) Nasarre giebt noch nähere, mit der Heimlichkeit der Trauung des kathol. Königspaares durchaus unvereinbare Umstände bezüglich dieses vermeinten Hochzeitsdrama's an. Seltsam, dass gerade die classistisch-nüchternsten, in ihren eigenen Producten erfindungslosen Köpfe auf ihrem speciellen Gebiete, der literar-historischen Kritik, so sinnreiche Dramenfabeln aushecken! (Vgl. Mart. de la Rosa, Obr. liter. Par. 1827. t. II. p. 336 ff.)

*) Vgl. Gesch. d. Dram. VIII. S. 828. Anm.

Juan de la Encina [1]);

Hirtengespräche, meist ohne dramatisches Fabelmotiv, dramatische

---

1) Auch Juan del Encina*) genannt, geboren um 1469 im Dorfe Encina bei Salamanca. **) Er studirte auf der Hochschule von Salamanca, deren Kanzler, D. Gutierre de Toledo, Bruder des D. Garcia de Toledo, Grafen von Alba, ihn durch besondere Gunst auszeichnete. Im Alter von 25 Jahren fand er eine Stellung im Hause und in der Familie des Don Fadriquo de Toledo, ersten Herzog's von Alba. Als Haus- und Familienpoet verherrlichte er den Herzog und dessen Gemahlin, Doña Isabel Pimentel, durch lyrische Gedichte; belustigte die Herrschaften mit geistlichen und weltlichen Hirtendramen (Eglogas), worin Encina selbst den Lustigmacher spielte. 1496 veröffentlichte er diese Haus- und Familiendichtungen in einem 'Cancionero' betitelten Bande.***) Dasselbe besteht, ausser den prosaischen Vorreden und Zueignungen an die katholischen Könige D. Fernando und Doña Isabel, den Kronprinzen D. Juan, den Herzog und die Herzogin von Alba, aus einer „Arte de poesia Castellana“ oder „Arte de trobar“†) in Prosa als Einleitung,

---

*) Encina schreibt er sich in der ersten Ausgabe seines Cancionero 1496. Enzina in der von 1509. Nicol. Anton nennt ihn Salamantinus (Bibl. Nova. Madr. 1783.) I. p. 684. Encina spielt selbst auf das Dorf Encina, seinen Geburtsort, in verschiedenen Stellen an. Z. B. im 'Villancico pastoral' 9:

> ¿ Eo quizá vecina
> De álla de tu tierra? —
> Yo esy del Encina
> Y ella de la sierra.

(Vgl. Gallardo, Ensayo de una Bibl. Esp. etc. Madr. 1866. p. 816.) — **) In der Historia do las antiquidades de la ciudad do Salamanca von S. Gil Gonzales de Avila wird Encina ebenfalls ein Sohn Salamanca's (hijo desta patria) genannt. Daselbst findet sich auch die ausführlichste Lebensbeschreibung Encina's (Salam. 1606. 4⁰. libr. III. c. XXII. pag. 476 — 477.) — ***) Salamanca 1496 („fue impreso en Salamanca á veinte dias del mes de Junio de MCCCC e XCVI años“ in fine). — †) Diese „Arte de trobar“ handelt in neun Capiteln: 1) „Von Entstehung und Ursprung der castellanischen Poesie, und von Wem wir unsere Art zu erfinden empfingen.“ (Del nascimiento y origen de la poesía castellana: y de quien recebímos nuestra manera de trobar.) 2) „Worin die Kunst des Dichtens und Erfindens besteht.“ (De como consiste en arte la poesía y el trobar.) 3) Vom Unterschiede zwischen Dichter und Finder.“

und aus lyrischen und dramatischen Gedichten.*) Einige Zeit nachher finden wir Juan del Encina in Rom, wo er die Priesterweihe nahm und als gründlich geschulter Musiker von Leo X. zum obersten Leiter der päpstlichen Kapelle ernannt wurde. Von Rom aus trat er, in Begleitung des Don Fadrique, Marques of Torifa, die schon erwähnte Pilgerreise nach Jerusalem an (1519), kehrte aber noch in demselben Jahre nach Rom zurück, und gab 1521 seine gleichfalls schon berührte, in arte mayor-Versen gedichtete Reisebeschreibung heraus: Tribagia**), o via sagra de Hierusalem: heiliger, als poetisch, da dieselbe nur einen dürren Bericht enthält, wie er den Jordan hin und zurück, nicht blos mit trockenen Versfüssen, sondern auch mit trockenem Kopfe, will sagen mit trockener Seele und Phantasie überschritten. „a poor poetical account of his devout adventures" nennt Ticknor (I. p. 246. n. 2) Encina's „heilige Reise"***), und erwähnt eine Ausgabe derselben von 100 Seiten, nebst einem Auszug in Form einer Ballade (Romance) von 18 Seiten. In Anerkenntniss seiner Verdienste gab ihm Leo X. ein Priorat im Königreiche Leon, das er, in's Vaterland zurückgekehrt, bis zu seinem Todesjahre (1534) verwaltete. Er starb zu Salamanca, wo er in der Kathedrale begraben liegt; das Grabmal ist nicht mehr vorhanden.†)

(De la differencia que hay entre poeta y trobador.) 4) „Von dem Haupterforderniss zum Erlernen der Findekunst." (De lo principal que se requiere por aprender á trobar.) 5) „Vom Versmaass und der Prüfung der Verszeilen und Arten zu finden." (De la mensura y examinacion de las pies y de las maneras de trobar.) 6) „Von den Volllaut- und Anlautreimen und der Prüfung derselben." (De los consonantes y assonantes y de la examinacion dellos.) 7) „Von den Versen und Strophen und deren Verschiedenheit." (De los versos y coplas y de su diversidad.) 8) „Von den poetischen Licenzen, Farben und einigen Zierrathen des Findens." (De las licencias y colores poeticos: y de algunas galas del trobar.) 9) „Wie man die Strophen schreiben und lesen soll." (De como se deven escrivir y leer las coplas). Vgl. Ferd. Wolf, Stud. S 272, und dessen gelehrten Artikel über frühere Versuche auf dem Gebiete romanischer, insbesondere limosinischer Poetiken (das. S. 235—270, und Clarus II, 327 f.). Auf Encina's arte de trobar als Grundwerk neuer castilischer Poetik berufen sich die angesehensten spanischen Literatoren: Clemencin, Elógio de la Reina Isabel (Memorias de la R. Acad. de la Hist. Madr. 1821. T. VI p. 405). Mart. de la Rosa, in den Anotaciones zum Canto III. seiner „Poetica" (Obras liter. I. p. 168—169 und 200—201).

*) s. den Artikel 'Encina' bei Gallardo a a. O. — **) Von τρίβος, Weg, und ἅγιος (ία, ιον) „heilig." — ***) Madr. 1786. 12º. — †) Die mehr oder minder vollständige Sammlung von Encina's Werken erschien zu Salamanca in den Jahren 1496 und 1509, in Zaragoza 1512 und 1516. Böhl de Faber nennt noch eine Ausgabe: Sevilla 1501; und Burgos 1505, aus

Encina's lyrische Gedichte bestehen aus coplas, romances, glosas, canciones, geistlichen und weltlichen Inhalts. Virgil's zehn von ihm ins Castilische übersetzte Eklogen deutet Encina zugleich, aus des Römers hofschmeichlerischer Hirtenpoesie, in Anspielungen auf Enrique's IV. Missregierung und in eine symbolische Verherrlichung des katholischen Königspaares um*), mit einem den 'Trecientas' des Juan de Mena nachgebildeten Poem, „El trionfo de la fama", als Lobschweif und panegyrische Schleppe. „Ausser diesem gewiss schon absonderlichen Einfall" — bemerkt F. Wolf**) — „hat er noch 'närrische Einfälle', seine zum Sprichwort gewordenen 'Disparates'***) in Verse gebracht." Die Redensart 'Disparates de Juan de la Encina', die das Ungereimte in Reimen kennzeichnet, erhielt sich länger, als Encina's Angedenken, das erst Sarmiento wieder anffrischte†), mit dem Bemerken, dass ein solcher Encina wirklich gelebt habe und keine Diparate sey wie sein Sprichwort. Wer hiess ihn auch Cabinetsstücke und allegorische Hofpoesie dichten! Mit dergleichen Firlefanz dringt kein Dichter in's Volk. Der Canc. gener. hat nur Ein Gedicht von Encina: 'Eco'††), das F. Wolf eine „künstliche Spielerei" nennt. Wie gleich anders klingen Encina's Liedchen, wo er den Volkston anschlägt! Als besonders leicht und anmuthig rühmt Mart. de la Rosa die Letrillas†††) von Encina. Wir geben das von de la Rosa,

welcher letzteren Böhl die 6 Egloga's des Encina in sein Teatro anter. á Lope de Vega (Hamb. 1832) aufnahm. Anderweitige Ausgaben führt Barrea y Leirado an (Catal. bibliogr. p. 130 ff.) und Gallardo a. a. O.

*) Im Prologe zu seiner Uebersetzung von Virgil's Eklogen. (Vgl. Gallardo, Ensayo de una Bibl. p. 814. — **) a. a. O. S. 273. — ***) Auch einzeln gedr. Salam. 1496. 4°. Sarmiento, Memor. 235—236. Clarus (II. S. 326) bezeichnet diese 'Disparates' als „burleske Witze mit widersinnigen Contrasten, bei denen der Reiz des Lächerlichen eben im Widersinne gefunden wird." — †) § 532. — ††) f. CCLXIIII: „Una obra de Juan del Enzina, llamada Eco, das anfängt:

aunque yo triste me seco— Eco
Retumba por mar y tierra— yerra . . .

und so durch 70 Echoreimverse forthallt. In Duran's 'Romancero' fanden wir nur zwei Gedichtchen von Encina: II. No. 1383: „Yo me restaba reposando"; und 1384: „Mi libertad en sosiego." — †††) Art kleiner, tändelnder Liebesgedichte, die nur die einfachsten Gedanken, die leichteste Ausdrucksweise zulässt, und wo kein Vers vorkommt, der nicht zu flattern und zu gaukeln schiene: „La gracia y la viveza son las dotes de la Letrilla, género de composicion que no admite un solo pensamiento que no sea sencillo, una expression que no paresca facil, un verso que no vuele." Anot. zu Cant. IV. Poetic. p. 261.

ob der unnachahmlichen Leichtigkeit*), bewunderte Letrilla-Gedichtchen mit Clarus' Uebersetzung:

Mas vale trocar
Placer por dolores
Que estar sin amores.

Lieber erwählt
Leid und Betrüben,
Als nicht zu lieben.

Donde es gradecido
Es dulce el morir;
Vivir en olvido
Aquel no es vivir:
Mejor es sufrir
Pasion y dolores
Que estar sin amores.

Wo man sein achtet,
Süss ist der Tod,
Wo es vergessen,
Leben nur Noth.
Besseres bot
Leid und Betrüben,
Als nicht zu lieben.

Es vida perdida
Vivir sin amar
Y mas es que vida
Saberla emplear:
Mejor es penar
Sufriendo dolores
Que estar sin amores.

Lieblos zu leben
Ist nur Verlust,
Mehr noch als Leben
Lieb' in der Brust.
Eh' sich bewusst
Leids und Betrüben,
Als nicht zu lieben.

La muerte es vitoria
Do vive aficion,
Que espera haber gloria
Quien sofre pasion,
Mas vale prision
De tales dolores
Que estar sin amores.

Süss ist das Sterben
Liebender nur,
Ruhm zu erwerben
Zeigt es die Spur.**)
Stärket den Schwur:
Lieber Betrüben,
Als nicht zu lieben.

El que es mas penado
Mas goza de amor.
Que el mucho cuidado
Le quita el temor:
Así que es mejor

Erst in den Schmerzen
Liebe uns schmeckt,
Furcht hält im Herzen
Sie nicht versteckt.
Darum bezweckt:

*) algunas son lindas por su inimitable facilidad que es imposible leerlas sin prenderse de sus encantos. — **) Nicht die Spur! Der Sinn ist:

Ruhm hoffe zu erlangen,
Wer heget Leidenschaft.
Mehr werth ist Haft
In solchen Schmerzen,
Als keine Lieb' im Herzen.

Amor con dolores Que estar sin amores.	Lieber Betrüben, Als nicht zu lieben.
No teme tormento Quien ama con fe Si tu pensamiento Sin causa non fue; Habiendo porque Mas valen dolores Que estar sin amores.	Nicht fürchtet das Kränken, Wer liebet mit Treu; Ob auch Dein Denken Ohn' Ursach nicht sey. Drum bleibt es dabei: Lieber Betrüben, Als nicht zu lieben.
Amor que no pena No pida placer; Que ya lo condena Su poco querer: Mejor es perder Placer por dolores Que estar sin amores.	Lieb', die nicht leidet, Glück nicht begehr! Sehnsucht entscheidet Schmerzt sie auch sehr. Schenkt uns doch mehr Leid und Betrüben, Als nicht zu lieben.

Nicht minder glücklich behandelt Juan del Encina das volksthümliche Villancico. Bei Gallardo finden sich deren ein halbes Schock*), eines zierlicher als das andere. Und die kleinen kurzen Verslein! Die buntesten Schmetterlinge. Und ausserdem all' dies niedliche poetische Zuckerwerk, im vielfarbigsten Zuckerguss wechselnder Reim- und Versarten! Gelegenheitsgedichtchen und Liederchen, die da aufbrechen wie Blüthen und Blumen im Mai, leuchtend schwärmen, wie in Sommernächten um blühende Dornbüsche die Johanniswürmchen: Neunzeilige Trostcoplas an einen über den Tod der „Mutter betrübten Freund." Versteigerung von Juan del Encina's Habseligkeiten (Almoneda por Juan del Encina) voll drollig-satyrischer Spitzen u. a. Ein Buch, Darmbrüche zu heilen. Eine Kunst, die Augenbrauenhaare auszurupfen**) u. s. w., nebst unterschiedlichem andern Krame.

Auf Clarus' Verdeutschung von Encina's Letrilla wird dem Leser die Uebersetzung eines Encina-Liedchens von einem der ersten Vers- und Reimkünstler Deutschlands, einem, wie Encina, von der Palastpoesie auf den Knieen geschaukelten Dichter: von Emanuel Geibel, noch eines so gut munden.

Blaue Augen hat das Mädchen, (ojos garzos ha la niña)
Wer verliebte sich nicht drein!
Sind so reizend zum Entzücken,
Dass sie jedes Herz bestricken,
Wissen doch so stolz zu blicken,

*) a. a. O. II. p. 886—907.

**) E un Libro de sanar potras
E un Arte de pelar cejas.

Bewegung, und worin, an Stelle von Situationsverwickelung, Entwickelung und Ausgang, mehrentheils nur improvisirte Ereignisse und Incidenzen eintreten, die dem vorgeblichen Hirtendrama wohl ein Ende machen, nicht aber das Ende aus Beginn

Dass sie schaffen eitel Pein;
Machen Ruh' und Wohlbefinden
Sinnen und Erinnrung schwinden,
Wissen stets zu überwinden
Mit dem spielend süssen Schein;
Mit dem spielend süssen Scheine
Fesseln sie die Treu alleine,
Schaffen, dass in Kummer weine,
Wer da fröhlich pflag zu seyn.
Keiner, der geschaut ihr Prangen,
Ist noch ihrem Netz entgangen,
Alle Welt begehrt zu hangen
Tag und Nacht an ihrem Schein.
Blaue Augen hat das Mädchen,
Wer verliebte sich nicht drein!

Span. Liederbuch v. Em. Geibel u. P. Heyse. 2. Aufl. 1852. S. 79 f.

„Juan del Encina gegen Solche, die übel von den Frauen sprechen." „Juan de Encina, der dem Amor den Abschied giebt," und Amor's Entgegnung in derselben Reim- und Versart.*) „Juan del Encina, im Namen einer Dueña an ihren Gatten, welcher, trotz Altersschwäche mit der Magd Liebschaft pflegt," und was noch das an solchen gereimten Gelegenheitständeleien reichhaltigste Encina-Liederbuch, genannt Cancionero por Jorge Coci zu Caragoça, enthalten mag.**) Eine Käfer- und Schmetterlingssammlung unter Glas und Rahmen und an goldenen Stecknadeln aufgespiesst: die Schmetterlinge als Symbol solcher Unsterblichkeit, und die wohl gar unserem trefflichen Böhl de Faber Recht geben, dessen 'Floresta de rimas antigas castellanas' in seinen drei stattlichen Glasschränken auch eine Sammlung von Encina's Leuchtkäferchen enthält, die aber selbstverständlich auf der Stecknadel nicht mehr leuchten — lucus a non lucendo. Was meint nun der deutsche Sammel-Altvater spanischer Lieder-Schmuckkäferchen und Chrysaliden-Dramen? Er meint: „Der ehrliche Encina war überhaupt mehr ein Reimer als ein Dichter." Als ein lyrischer doch wohl nur „mehr Reimer?" Wie aber als dramatischer Dichter? Das steht auf einem andern Blatt; oberhalb in unserem Textblatte nämlich.

*) „Juan del Encina, despidiendo al Amor".
„Respuesta del Amor por los mismos consonantes."

**) Gallardo a. a. O. N. 2073. p. 863—882.

und Verlauf hervorgehen lassen. In rudimentärer Gestalt erschienen Encina's Eklogenspiele genau um zwanzig Jahre später [1]),

1) Mendez de Silva berichtet in seinem Catalogo de España, Madr. 1656. 4. fol. 130. b.: „Im Jahre 1492 fingen in Castilien die Schauspielergesellschaften an, öffentlich Komödien des Juan de la Encina, eines Dichters von grosser Anmuth, Lieblichkeit und Belustigungsgabe, vorzustellen, als Festspiele zu Ehren des D. Fadrique Enriquez, Admirals von Castilien, und des D. Iñigo Lopez de Mendoza, zweiten Herzogs del Infantado: „Año de 1492 comenzaron en Castilla las compañias á representar publicamente comedias por Juan de la Encina, poeta de gran donayre, graciosidad y entretenimionto, festejondo con ellas á D. Iñigo Lopez de Mendoza, segundo Duque del Infantado." M. de Silva fügt hinzu: „Pedro Navarro*) aus Toledo erfand die Theater, und Cosme von Oviedo die Theaterzettel." Der Schauspieler und Abenteurer, Agustin de Rojas Villandrando**), bringt in seiner eigenthümlichen, seines Ortes näher zu beleuchtenden Reiseschilderung***) die Aufführung von Encina's Komödien (Eglogas) in synchronistischen Zusammenhang mit der Eroberung von Granada, mit der Einführung der Inquisition †), Colombo's Ent-

*) Ein Komödienspieler (1570), auch Nabarro genannt, 'inventó los teatros', womit gemalte und bewegliche Decorationen gemeint sind. Seine Verdienste um die Sceneneinrichtung werden noch zur Sprache kommen. — **) Geb. Madr. 1577. — ***) „Viage entretenido" (Unterhaltliche Reise). Erste Ausg. Madr. 1603, verfasst 1602.

†) — — — — — — —
porque en la dichosa era
que aquellos gloriosos reyes
dignos de memoria eterna,
Don Fernando é Isabel —
se echar de España acababan
todos los moriscos, que eran
de aquel reino de Granada,
y entonces se daba en ella
principio á la Inquisicion
se le dió á nueva comedia
Juan de la Encina el primero
aquel insigne Poeta
que tanto bien empezó,
de quien tenemos tres églogas
que el mismo representó
al Amirante y Duquesa
de Castilla y de Infantado;
que estas fueran las primeras . . .

deckung der Neuen Welt und mit der Unterwerfung Neapels durch den Grossen Capitän:

Denn in der glücksel'gen Aera
Als die ruhmgekrönten Kön'ge,
Würdig ew'gen Angedenkens,
Don Fernando und Isabel —
Aus Hispanien alle Mauren,
Einst Granada's Herren, warfen,
Da nahm die Inquisition
Und Komödie ihren Anfang.
Juan Encina war der Erste
Jener preisenswerthe Dichter,
Der so trefflich gut begann;
Dem wir danken drei Eklogen,
Die er selber dargestellt
Vor dem Admiral und Herzog
Infantado und Gemahlin,
Spaniens erste Bühnenspiele.
Und zu seiner grössern Ehre
Und der unsrer Komödien
In den Tagen, wo Colombo
Indiens unermessne Schätze
Und der neuen Welt entdeckte;
Und der Capitän der Grosse
Schon Neapels Landgebiet
Zu bezwingen angefangen,
Ward zugleich bei uns der Brauch
Der Komödie eingeführet,
Auf dass alle Muth bekamen,
Und der guten Sache dienen.

Y para mas honra suya
y de la comedia nuestra,
en los dias que Colon
descubrió la gran riqueza
de Indias y Nuevo Mundo,
y el Gran Capitan empieza
a sojetar aquel reino
de Nápoles y su tierra,
a descubrirse empezó
el uso de la comedia
porque todos se animasen
a emprender cosa tan buena.

Viag. entret. Madr. 1793. T. I. p. 107—108, „Loa de la Comedia"; eine von den 40—50 in die „Vergnügungsreise" verflochtenen Loa's.

nachdem Poliziano's Hirtendrama, Orfeo (1472), bereits die gebildete Welt durch classische Formencorrectheit erbaut hatte, und sechs Jahre nach Nicolo da Corregio's zu Ferrara 1486 aufgeführten dramatischen Pastoralen [1]), der kunstüberlegenen italienischen Andachtsspiele, Ende des 14., Anfang und Mitte des 15. Jahrh. [2]), nicht zu gedenken, neben welchen Encina's pastorale Krippeneklogen, inabsicht auf dramatische Technik, selbst wie Krippen- oder Windelspiele sich ausnehmen. Das um ein Jahrhundert mindestens noch frühere „Schäferspiel" des normannischen Trouvere, Adam de la Halle [3]), das im Motive mit einer alsbald näher zu besichtigenden Egloga des Encina verwandt ist, auch dieses Schäferspiel möchte, wie durch Alterswürde so durch Situationsreiz und dramatisches Formengeschick dem entsprechenden Eklogendrama des Encina den Rang ablaufen. Wir müssen dies, insonders mit Beziehung auf jene italienischen Vorbilder des 15. Jahrh., vorweg betonen, deren Wirkung und Nachwirkung mit

---

Die „drei Eglogas", die Ag. Rojas kannte, vermehrten sich mit jeder neuen Auflage von Encina's Cancionero, wie Falstaff's steifleinene Kerle, zu ebensovielen Stücken in Steifleinen. Und allesammt nebst den übrigen im Cancionero von 1496 enthaltenen Werken versichert Juan del Encina, in der Widmung (Dedicatoria) an das katholische Königspaar, von seinem 14. bis 25. Jahre, von 1483—1495 folglich, verfasst zu haben.*) In der Dedication an seinen erlauchten Gönner D. Fadrique und dessen Gemahlin Da. Isabel Pimentel giebt Encina als Hauptbeweggrund zur Veröffentlichung seiner Werke die Schmähungen seiner Feinde und Herabsetzer seiner Dichtungen an, als einer untergeordneten Gattung von Poesien, inmaassen doch das Hirtengedicht nicht weniger Genie, wo nicht mehr als andere Dichtungsarten erfordere.**)

1) Gesch. d. Dr. V. S. 42. — 2) V. S. 165 ff. Belcari's 'Abraam e Isaac' z. B. wurde 1444 in der Kirche S. Mar. Magd. zu Florenz gespielt (das. S. 191). Ueber die frühesten italienischen Eglogheuspiele, über den Charakter der Hofegloga insbesondere, vgl. Gesch. d. Dram. V. S. 3 ff. — 3) Gesch. d. Dr. IV. S. 119 ff.

---

*) „todas san obras hechas desde los catorce años hasta los veinte y cinco." — **) Forzáronme tambien los detractores y maldicientes que publicaban no se extender mi saber sino á cosas pastoriles e de poca autoridad: pues si bien es mirado, no menos ingenio requieren las cosas pastoriles que otras; mas antes yo creia que más.

Juan de la Encina's Aufenthalt in Italien zusammenfällt; und da um die Zeit seiner auch von italienischen Schriftstellern des 16. Jahrh.[1]) bestätigten Anstellung in der päpstlichen Kapelle, Ariosto's erste Meisterkomödien demselben Papste, Leo X., waren vorgespielt worden.[2])

Für das spanische Theater sind indess und bleiben Encina's ‚Eglogas' „die bescheidene Wiege der dramatischen Poesie"[3]), und die Gesch. d. Drama's hat sich an dieser Wiege nicht als böse Drud, sondern als freundliche Gevatterin einzustellen, und ihr kleines Pathengeschenk in die Windeln einzuknüpfen. Worin besteht das Angebinde? In der einfachen Darlegung der Eigenthümlichkeiten dieser dramatischen Wiegenspiele, wovon das erste und früheste, das von 1492, zugleich ein heiliges Weihnachtskrippenspiel ist, das jedoch nicht, wie die gleichen Spiele vor Encina[4]), in der Kirche und von Geistlichen oder unter deren Obhut, sondern in den Palast-Kapellen hoher Gönner und diesen zur Huldigung, und von gewerbsmässigen Schauspielern vorge-

1) Bembo Epist. lib. XVI. ep. V u. XXII. — 2) Gesch. d. Dr. IV. S. 292. — 3) Mendebil y Silvela, Bibl. sel. t. III. p. 49. — 4) Von verschiedenen, abwechselnd in Kirchen und in Palästen vorgestellten Mysterien, Farssen und auch weltlichen Spielen meldet die Cronica des Condestable Miguel Lucas de Iranzo, der zu Jaen von 1459 bis 1471 dergleichen Schaustücke (momos*), farsos, representaciones y mysterios) zur Aufführung bringen liess, und selbst darin mitwirkte So spielte der Condestable Lucas de Iranzo im Jahre 1462 und 1463 mit seinen zwei Pagen, in einem h. Dreikönigsspiel, einen der drei Magier, und zwar umschichtig, in der Kirche und in seinem Schlosse zu Jaen.**) Um der feierlichsten und pomphaftest ausgestatteten Christnachtvorstellung im 15. Jahrh. und vor Encina's erster Eglogenaufführung zu gedenken, erwähnen wir noch des vom Erzbischof und Capitel der Kathedrale zu Zaragoza 1487 zu Ehren und in Gegenwart des katholischen Königspaares (Ferd. und Isabel) aufgeführten Nativitätsspieles, gedichtet vom aragonischen Trovador Maese Yost (Meister Yost) und in Musik gesetzt von Maese Piphan. Meister Piphan erhielt für seine Musik zu Meister Yost's Weihnachtsspiel einen Goldgulden, der Dichter zwei Florinos de oro. (Vgl. de los Rios a. a. O. p. 484 n. 1, und v. Schack, Nachträge, S. 4, Anm. zu Bd. I. S. 152.)

*) Mimen. — **) Memorial historico-español, t. III p. 75 und 76. Vgl. de los Rios VII. p. 477.

stellt ward. Encina's Hirtendramen bezeichnen die erste Verweltlichung des spanischen Kirchendrama's, der geistlichen Christspiele, zu gunstdienerischen Zwecken. Encina's Eglogen schliessen sich sonach an die höfische Poesie der Gay Ciencia und der Cancioneros an, für welche das Heilige nur eine allegorische Hülle ihres Hof- und Minnedienstes war. Darin bestände nun die erste Eigenthümlichkeit von Encina's Krippen- und Hirtendramen. Mag der Leser sich dann an die „bescheidene Wiege der dramatischen Poesie" halten, nicht an uns, wenn er in dieser Wiege doch nur ein untergeschobenes, von Gunstschmeichelei und Hofdienst erzeugtes Kind, wenn er einen Wechselbalg von Krippenspiel, an Stelle des ächten heiligen Christ- und Hirtenspiels in den Windeln, und gleich in Encina's erster Egloge findet, überschrieben:

Egloga, in der Christnacht dargestellt, von vier Schäfern: Juan, Mateo, Lucas und Marco. [1]

Hirt Juan, Juan, der Evangelist und Juan del Encina in Einer Person, betritt einen Saal im Palaste seiner Beschützer, Don Fadrique de Toledo, Herzogs, und Dona Isabel Pimentel, Herzogin von Alba, mit einem aus hundert Coplas bestehenden Festgeschenke für die Herzogin (nostrama „unsere Herrin"), das er sie in Gnaden anzunehmen bittet, da es nicht den Magen beschwere, sondern als frische Spende blos Vergnügen mache. [2] Begrüsst dann 'nosotramo' „unsern Herrn", den Herzog, der nicht weniger als Priam's Sohn, Hektor, der Schrecken aller hungrigen Wölfe [3], — die zahmen Hofwölfe, worunter der Hofdichter, die

---

1) Egloga representada en la noche de la Natividad de Nuestro Salvador, entre cuatro pastores: Juan, Mateo, Lucas y Marco.

2) miefé, tráyole un presente
poquillo, y de buena micule
tome vuestra señoranza
y no penseis ahitaros
que no es cosa de comer
sino nuevas de pracer
para haber de gasajaros.

3) — los mas hambrientes lobos
huyen mas de su ganado.

Hauptwölfe, natürlich ausgenommen. Hirt Mateo tritt nun ein, Evangelist und Hirte, und, hinter der Doppelmaske, nebenbei Figurant für des Dichters Neider und Schmäher, als welcher ihm Mateo, wegen der Keckheit sich hier einzudrängen, den Kopf wäscht; schimpft ihn einen lumpigen Schäfer, der keine Gans werth sey, und sich doch was gar Besonderes dünke.[1] Juan freut sich schon im Voraus, wie der Neidhammel gar erst im nächsten Mai vor Aerger bersten werde über die raren Sächelchen, die er den Herrschaften darzubringen gedenke, worunter Juan verblümt den 'Cancionero' mit seinen sämmtlichen Werken versteht. Hatten doch schon die hohen Herrschaften sein Weihnachtsgeschenk holdfreundlichst sich gefallen lassen, und ihn in Dienst und Sold genommen! Dienst und Lohn — Mateo bekommt Respect vor Juan und fragt, ob er schon etwas davon erhalten. Juan: Bis jetzt noch nicht; aber der Lohn bleibt nicht aus, wenn ihnen Gott das Leben schenkt[2]: die lange Stange, woran der Klingebeutel hängt, den er den hohen Gönnern unter die Nase hält. Mateo pfeift sich einen Stossseufzer: wenn ihm doch der Weihnachtsmann solche Herrschaften bescheeren möchte, da ging er aller Sorge ledig[3]! Brodneid — das giebt Juan, der Dichter in der Rolle Juan's, des Hirten, zu verstehen, welcher denn auch an dieser Stelle flugs den Evangelisten Juan herausstutzt — Brodneid, hinc illae lachrymae seiner Neidhammel und Verkleinerer! Der Hirten-Neidhammel, Mateo, steht nun auch für sein Theil als Evangelist Mateo da, und zu Beiden gesellen sich die zwei andern Evangelisten, Lucas und Marco, in der einfachen Hirtenmaske, wohinter aber keine weitere allegorische Person zu suchen. Lucas bringt die frohe

---

1) Oh, lacerado pastor —
aun no vales por un pato
y tiéneste en gran valor.

2) Mateo. ¿Que te han dado? que has habido?
Juan. Aun agora no he comprido.
Mat. Luego no te han dado nada?
Juan. No me han dado, mas darán
dejandolos Dios viver . . .

3) Si tales amos tuviese,
Saldria de cuita yo.

Botschaft: Gott ist schon geboren, Gott und Mensch zugleich und von einer Jungfrau geboren.[1]) Freude der Hirten, dass sich ihre Hoffnung erfüllt. Wechselweise Berufung auf die Prophezeihungen der h. Schrift. Juan fordert die Genossen auf, in dem Kinde das „göttliche Wort" zu begrüssen.[2]) Die drei Hirten-Evangelisten stimmen ein. Juan verkündet ihres lieben Pedro Schlüsselberuf, dem Christus Schlüssel, Heerde und Schalmey überantworten werde.[3]) Lucas fordert Mateo auf, das Kind Jesus aufzusuchen; Mateo den Juan, einen eifrigen Sterngucker, den grössten der Sterne zu besichtigen.[4]) Auf! nach Bethlehem! ruft Lucas. Juan stimmt das Villancico an, das nun die Vier in paarweisem Wechselgesang, die Egloga beschliessend, vortragen. Wir theilen die von Clarus verdeutschte letzte Strophe mit, sammt ihrem Texte.[5]) Vielleicht erinnert das Villancico den Leser an Poliziano's mit Lustausrufen und jauchzenden Jubellauten den

---

1) que Dios es nacido ya . . .
Dios y hombre todo junto,
y una Virgen lo pario.

2) Todos conmigo decid,
que es el verbo divino.

3) Y despues ha de dejar
a Pedro, nuestro carillo,
los ovejas á guardar,
y las llaves del lugar
y su hato y caramillo.

4) Y tú Juan que las estrellas
estas de hito en hito,
ven verás la mayor dellas . . .

5)

Ya rebulle la mañana	Schon wallet das Frühroth,
aguijemos que es de dia	Lasst eilen es taget,
preguntemos por Maria	Maria erfraget,
una hija de Santa Ana	Die Tochter von Ana,
que ella ello la parió	Sie machte uns froh
huihó!	Huiho!
vamos, vamos andalla!	Auf, auf, sie ist nah,
huiha!	Huiha!
pues aquel que nos crió	Er, der uns erschaffen,
por salvarnos nació ya.	Heut Nacht er ersah
huihá! huihó!	Huiho! huiha!
que aquesta noche nació.	Er ist rettend jetzt da!

Bacchus feiernden Mänadenchor im 'Orfeo'.[1]) Der Spanier mochte wohl absichtlich das heidnische Bacchanal in einen messianischen, von den vier Evangelisten gejauchzten Begrüssungschor umgeweiht haben.

Moratin theilt, dem Codice des Cancionero gemäss, diese erste Egloga des Encina in zwei gesonderte an demselben Weihnachtsabend vorgestellte Stücke[2]), mit der Anmerkung jedoch, dass sie aus zwei Stücken eines und desselben Drama's zu bestehen schienen. und dass sie auch als solche in Böhl de Faber's Sammlung sich fänden, zu Einem Stücke verbunden. Die Theilung würde auch übel zu dom Parallelismus stimmen, der durch dieses erste spanische verweltlichte Krippenspiel, kennzeichnend, sich hindurchzieht: zu dem Doppelwesen der Charaktere, der Gönnerhuldigung und Feier des Christwiegenfestes; zu dem paarweisen Vortrage des Villancico und der paarweisen Wanderung zur Wiegenkrippe [3]); und endlich auch nicht zu dem Dualismus von rudimentär-dramatischer Technik und musterwürdiger Stylistik passen, sowohl was Gesprächsführung, als kunstfertige Behandlung der neunzeiligen Strophe anbelangt, deren achtsylbige Verse durchaus so gegliedert sind, dass der erste, vierte, fünfte, siebente und achte; in der Quartilla der zweite und dritte, in der Quintilla der siebente und achte, der sechste und neunte reimen. Ausserdem wechselt je eine Doppelstrophe mit weiblichen und männlichen Reimen in paralleler Kreuzung.[4]) Was dialogisches Durchbrechen, Ineinan-

1) Gesch. d. Dr. V. S. 35. — 2) Esta égloga y lo anterior parecen ser dos estenas de un mismo drama, y juntas se hallan en la colecciou de Böhl de Faber Orig. p. 179 (4).

3) Y dos a dos cantiquemos
Vámonos de dos en dos . . .

4) Deste son las profecias
que diceu que profetaron
aquellos que pernunciaron
la venída del Mesías,
cuyas carreras y vias
antes de'l aparejaba
el hijo de Zacarías
la voz que tú, Juan, decías
que en el desierto clamaba,
Aquel que nos predicó

·dergreifen der kunstvoll gebauten Strophen zu lebendiger Wechselrede betrifft, darf Encina's Erstlingsegloga mit den vollendetsten Kunstarbeiten der italienischen Meister in solcher Handhabung des Strophendialogs sich kühn vergleichen. Das Abbrechen der Verszeile in der Lebhaftigkeit der Wechselrede könnte man vermissen, wenn solches dem Verse gleichsam Inswortfallen dieser Strophenbau zuliesse, weshalb denn auch derselbe sich zum dramatischen Dialog weniger als die Ottavenform eignen mochte, die wir namentlich vom jüngern Buonarothi in seinem Hirtendrama, 'La Tancia', so meisterhaft anwenden sahen.[1]) Worin die von einem spanischen Kritiker betonte grössere Rauhigkeit, und worin das weniger den poetischen Bewegungen und Bildern sich Anschmiegende in Encina's Sprache, verglichen mit Roderigo Cota's schon vorgeführtem Dialog zwischen Amor und dem Alten bestehe[2]) — das sind stylistische Geheimnisse, in die eindringen zu wollen, für ein nichtspanisches Ohr anmaasslicher Vorwitz wäre.

Ueber Encina's sonstige Salonhirtenspiele mit geistlichen Motiven wollen wir in den Schnellläuferschuhen der Argumente wegeilen. In der 2. Egloga:

„Darstellung des hohen benedeiten Leidens und Todes unseres theuren Erlösers"[3]), besprechen sich zwei Einsiedler, Vater und Sohn, auf dem Wege zum Grabe Christi, über die eben vollzogene Kreuzigung des Heilandes. Am Grabe finden sie die Veronica, die ihnen die Leiden des Gottessohnes

---

qne vernia despues de'l
otro mas valiente que él,
que es aqneste qne hoy nació,
y este mismo le envió
yo le vi por nuestro aldea
y aun él dijo: no so yo,
ni menos so dino, no
de desatar su correa.

1) VI, 1. S. 75 ff. — 2) Se vé pues qne la lengua de Juan de la Encina es mas aspera, menos flexible á los movimientos y á las imagines poéticas que la del autor pel diálogo entre el amor y el viejo. (Alberto Lista, Lecciones de Literat. Españ. Madr. 1836. p. 29.) — 3) „Representacion á la muy bendita Pasion y Muerte de nuestro Redentor" (1494).

vor und auf seinem Todesgange erzählt, das Tuch zeigend [1]), worauf sich des Heilandes Antlitz, als sie ihm den Schweiss trocknete, abgeprägt. Die Eremiten knieen am Grabe nieder und beten. Ein Engel erscheint, der Christi Himmelfahrt den Andächtigen verkündet und ihnen den Segen ertheilt. Das Villancico besingt die Umwandelung der Trauer in Freude. [2])

3. Egloga (1494): „Darstellung der Auferstehung Christi. [3]) Darin treten auf Josef Abarimatia, Maria Magdalena, und die beiden Jünger, die nach Emaus gingen, Cleofás nnd San Lucas, die einander erzählen, in welcher Weise jedem von ihnen der Herr erschienen. Josef beginnt mit Betrachtungen über das Grab, worin er Christus bestattet. Hierauf betritt Magdalena das Grab, und während sie mit Josef sich bespricht, kommen die beiden andern Jünger hinzu. Zuletzt erscheint ihnen ein Engel, um ihre Freude durch Ankündigung von Jesu Auferstehung zu erhöhen. Das Villancico feiert dieses freudenvolle Ereigniss. [4])

4. Egloga [5]) (1495): „Dargestellt in der letzten Carnevalsnacht, welche Antruejo oder Carnestollendas heisst." Vier Hirten: Beneito, Blas, Pedruelo und Lloreinte treten auf. Beneito geht zuerst in den Saal, wo der Herzog und die Herzogin (von Alva) anwesend sind, und hebt mit einer Klage an über des Herzogs im Traum ihm erschienene Abreise nach dem Kriegsschauplatz in Italien. Nun stellt sich der Hirt Blas im Saal ein, den Gefährten um den Grund seiner Betrübniss befragend. Sie rufen den Pedruelo herbei, der ihnen Friedensnachricht bringt. Zuletzt kommt Lloreinte, um selbst

1) Cata aqui donde vereis
su figura figurada,
del original sacada
porque crédito me deis . . .

2) Esta tristura y pesar
en placer se ha de tornar . . .

3) „Representacion á la santisima Resurreccion de Cristo." Befindet sich nicht in Böhl de F. Teatr. esp. ant. á L. de Vega.

4) Todos se deben gozar
En Cristo resuscitar.
(Gallardo, Ensayo etc. II. p. 861.)

5) Fehlt in Böhl's Sammlung.

erst ein Villancico vorzutragen, das ein Gebet um Frieden oder Sieg anstimmt.[1])

Als besondere Egloga führen, dem 'Cancionero' gemäss, Moratin und Gallardo das eigentliche Fastnachtsspiel an; uns will jedoch die oben mitgetheilte Egloga, wie bei Encina's erstem Hirtenspiel, nur der Eingangstheil zur Fastnachtsegloga bedünken. In dieser angeblich eigenen, in derselben Fastnacht (la mesma noche de antruejo) vorgestellten Egloga [2]) erscheinen abermals obige vier Hirten. Beneito, im herzoglichen Palastsaale und in Gegenwart der hohen Herrschaften, am Boden hingelagert, spricht tapfer seinem Mardi gras-Schmause zu. Blas, mit dem letzten Carnevalsbraten im Leibe, rufend: „fort mit dem Fleischkram! Carnal hinaus!" [3]) räumt mit Beneito's Carnalvorrath auf, aber denselben, statt hinaus-, hineinwerfend, in seinen Ranzen nämlich, auch Wanst genannt. Während die Beiden den Mardi-gras so in ihren Bäuchen begraben, wobei Beneito eine Schilderung des Krieges zwischen Carnal und Cuaresimo (Carneval und Fasten), in der Manier des Erzpriesters Hita, zum Besten giebt, kommen Lloreinte und Pedruelo dazu, letzterer mit einem vollen Milcheimer, und nun halten die vier Mardi-Grassisten Carneval's Leichenschmaus, bis ihnen die Gürtel platzen, und der Melkeimer zur Nagelprobe sich auf den Kopf stellt [4]), und allesammt das Studentenlied Gaudeamus, post multa saecula pocula nulla, Ergo bibamus, als Villancico singen.[5])

In einer andern Christnacht-Egloga [6]) kommen die vier Hirten Juan, Miguelejo, Rodrigacho und Anton in einer Felshöhle zusammen, Schutz gegen das böse Wetter suchend bei angezündetem Feuer. [7]) Den Gegenstand ihrer Unterhaltung bil-

1) Roguemos á Dios por paz. — 2) In Böhl's Sammlung die 3. mit geistlichem Motiv. — 3) Carnal fuera! Carnal fuera!

4) Comamos a muerde y sorbe
y uno á otro no se estorbe.

5) Hoy comamos y bebamos,
Y cantemos y holguemos
que mañana ayunaremos . . .

6) Bei Böhl 6.

7) Ant. Hora sus! sus! á sentar
tras aquestas barrancales
estivamos bien abrigados.

det, wie in der besten Gesellschaft, das schlechte Wetter: die ganze Welt ist Eine Lache. Der liebe Gott scheint auf Bestellung und Accord zu regnen. Dem **Rodrigacho** will bedünken, der Himmel habe den Durchlauf.[1]) Die Wettergespräche in guter Gesellschaft könnten von Glück sagen, wenn sie so witzig wären. In der Stadt drinnen — erzählt **Juan**, ist es noch schlimmer. Seit Pharao's Ersaufen mit seiner ganzen Armee sey dergleichen nicht vorgekommen; Menschen, Vieh, Häuser, Allen geht das Wasser bis über's Kinn. Das Ueberschwemmungsjahr von 1498 wird im Kalender roth angestrichen bleiben.[2]) Sogar Sacristaner sind ihres Lebens nicht sicher: selbst der Sacristan von der Hauptkirche, ein so vorzüglicher Sänger, musste Wasser schlucken wie die Andern. Nun streiten die Vier darüber, wer von ihnen des Küsters Nachfolger seyn wird. Den Streit, in der lustigen Weise des Volksschwanks gehalten, soll das Schock Kastanien schlichten, das Juan mitgebracht. Bei der Vertheilung unter die Vier kommt es zu neuem Bauernstreit, dem nun das Spiel 'Trentin', unser „Sechs und sechszig", ein Ende machen soll, welchem Trentin aber der **Engel** ein Ziel setzt, der ihnen die frohe Botschaft von Christi Geburt verkündet. Jubel unter den vier Hirten über die Meldung des „schmucken Burschen"[3]), auf! nach Bethlehem, mit Geschenken für das Heiland-Kind. **Rodrigacho** bringt ein Zicklein; **Miguelejo** Käse, Sahne und Butterstollen. **Juan** „tausend neue Liederchen sammt Hirtenflöte." **Anton** einen Napf aus Buchenholz, den er am Montag geschnitzt. Hurtig auf den Weg! ehe es noch stärker regnet.[4])

---

1) **Juan.** Dejarnos heis calecer.
Rodr. Todos podemos caber
á la lumbre rodeados . . .
Ant. Todos estamos con lado . . .
Juan. Ogaño Dios á destajo
tiene tomado el llover.
Rodr. A mi vér correncia tienen los cielos.

2) **Juan.** Pernotar, asmo, se debe
tan grande trasquilemocho
año de noventa y ocho . . .

3) Garzon repicado.

4) Vamos, vamos
antes que mas llueve.

Das Villancico, das am Schlusse fehlt, haben die vier Hirten gewiss auch als Geschenk für das Christkind mitgenommen. Eine durch den wärmern Ton erfreuliche Volksidylle, die man sich nicht unter vergoldeten Deckenfeldern, sondern auf offenem Felde unter freiem Himmel gespielt denken kann. Der Strophendialog[1] zeigt darin gegen die früheren Eglogas einen Fortschritt, dass achtsylbige Verse vom einfallenden Zwischensprecher abgebrochen werden.[2]

Encina's nächstfolgende pastorale Gesprächsspiele (Egloga's) nehmen die weltliche Liebe zum Thema. In der ersten dieser Egloga's (1495) gruppirt sich die Liebesbewerbung um die Hirtin Pascuala. Diese erscheint zuerst auf dem Saaltheater des herzoglichen Gönnerpaares. Der Hirt Mingo folgt auf dem Fusse. Pascuala wundert sich, dass er ohne seine Braut, Menguilla, komme. Mingo wird zärtlich und versichert, sie mehr als seine Braut zu lieben, die er ihretwegen verlasse. Und reicht ihr eine Rose, die Pascuala wegen des lieblichen Duftes mit Vergnügen annimmt, ihm Gottes Segen dafür wünschend.[3] Mingo möchte ein Gegengeschenk als Liebeszeichen; ein Ringlein von ihrem Finger und dergleichen. Schon aber hat Pascuala einen Escudero (Edelknappen) bemerkt, und heisst den Schäfer sich scheeren. Escudero macht's wie später Don Juan mit Zerlina, und Pascuala wie diese. Er: süsse Worte, Liebesschwüre, goldene Venusberge, so viel Gold und mehr als nöthig, um sie von Kopf bis Fuss in Gold zu fassen. Pascuala, im Herzen einverstanden, beisst noch ein Weilchen am goldenen Köder herum. Sperren und Sträuben, wobei der Köder nur immer mehr hinunterrutscht, „das sind Scherze" — meint sie, am Köder gierig schluckend — „die für Stadtdamen passen." Esc. „Reich mir die Hand, mein Leben, und komm in's Schloss mit

1) Doppelachtzeilige Strophen, der Vers zu acht Sylben, mit einem pié quebrado nach dem 5. Vers.

2) Juan. Hora juguemos.
Ant. Juguemos.
Miguel. Pares las digo.
Rodr. Perdiste!

3) Pasc. Oh, que chapados olores!
Mingo, Dios te de' salud,
mas que lodos los pastores.

mir," oder wie seine Version lautet: „Komm mit mir, mein Herzchen, und lass diesen Schäfer, der für dich nicht passt, und deine Schönheit nicht zu schätzen weiss." [1]) Mingo warnt sie vor dem Hofschranz, der schon manches Mädchen betrogen.[2]) Wortwechsel zwischen Mingo und Escudero, die sich gegenseitig nichts schuldig bleiben. Pascuala scheint sich zu bedenken. Liebeswettstreit zwischen dem Schäfer und Reitjunker, der sein Schäfchen bei Pascuala schon geborgen hat. Mingo zählt die Geschenke auf, die er dem Liebchen zugedacht; fünf Strophen voll Ringlein, Ohrgehänge, Schuhe, Gürtel, Haus- und Küchengeräth, kurz, was nur ein Schafhirt schenken und das Herz einer Zagala wünschen kann. Einfältiger Schäfer! Pack nur deine Geschenke wieder ein in deinen Ranzen von Schafleder! Die Zagala hat längst im Stillen gewählt, und giebt nun den von Beiden verlangten Schiedsspruch, wie sich von selbst versteht, zu Gunsten des schmucken Edelknappen ab, mit der Bedingung, dass er Schäfer werde. [3]) Was so eine Zagala schlau ist! Hat nun Beides in Einer Person: Schäfer und Ritter zumal! Escudero leistet nun bräutliche Huldigung hochfreudig mit Ring und Stab; Brautring und Hirtenstab, Hirtentasche und Hirtinstab, die ihm Pascuala als Brautgeschenk überreicht. [4]) Dem Mingo, der ein Gesicht zieht wie ein Schaf, das eben aus der Schwemme kommt, giebt Escudero gute Worte, und bittet um seine Freundschaft. Mingo wünscht dem Zagalawolf im Schafpelz Glück zur Hochzeit, und kehrt zu seiner Heerde und zu seiner verlobten Braut, Menguilla, zurück, seinem leider nicht verlornen Schafe, das er als guter Hirt auf die Schultern nimmt, mit stil-

1) Pasc. Esas tronicas, Señor,
alla' par las de villa.
Esc. Vete comigo, corilla
deja, deja aquel pastor . . .
que no te sabe tratar
segun requiere tu gala.

2) Ming. Palaciego, burlador,
que ha burlada otra zagala.

3) Si os quereis tornar pastor,
mucho mas os quiero á vos.

4) Pasc. Mi zurron y mi cayado.
tomad luego por estrena.

len Stossseufzern unter der Bürde, die er aber als nothgedrungenes Kehrreim-Jauchzen, „hurri alla!“ als Schluss-Villancico ausächzt.

> Weiden wir die Heerde wieder,
> Hurri alla!
> Meiden wir Hofwölfe, Brüder,
> Hurri alla.[1])

Ein Rückblick auf des normannischen Jongleur oder Menetrier, Adam de la Halle, schon beregtes „Schäferspiel“ [2]) wird unseren Lesern Vergleichungspunkte bieten, die wir ihm nicht erst zurechtrücken dürfen. Dort zieht der Ritter mit eingekniffenem Fuchsschweif ab. Dort liebt die Schäferin Marion ihren jungen Hirten in unverführbarer Herzenstreue. Dort fesseln dann auch die naturgemässen idyllischen Motive und Personen weit mehr, als ein lüsterner Hirt, der seine Verlobte schwängert, und einer andern nachläuft; als einer Hirtin, deren Abneigung gegen einen solchen Bewerber sich von selbst versteht, deren Begünstigung eines schmucken Hofgalans nichts Ueberraschendes hat, wohl aber der ländlichen Poesie, dem naiven Hirtendrama, widersagt. Der Gattung angemessener muss uns daher und, wie dem Leser, das normännische Schäferspiel auch poetischer, und in den Liebesconflicten dramatisch-naiver und volksmässiger scheinen. Encina's höfisch gefärbte Mäcenaten-Egloga schmeichelt dem Schranzen- und Hofgönnerthum auf Kosten der ländlichen Dichtung und ihrer wahren natürlichen Vertreter. Um jeden Zweifel über die Busengedanken des spanischen Eglogendramatikers zu beseitigen, wirft die nächste, die ergänzende Parallel-Egloga[3]) zu obigem Ritterhirtenspiele die Schäfermaske ab. Unser Escu-

---

1) Repastemos el ganado
hurri allá!
guarda, guarda, guarda el lobo
hurri allá!

2) Gesch. d. Dram. IV. S. 119 f. — 3) Egloga de los pastores que se tornan palaciegos entre las mismas personas. „Schäferspiel unter denselben Personen, worin die Hirten Hofleute werden.“ In Böhl's Sammlung die fünfte Egloga. Nach Moratin 1496 im herzoglichen Palastsaale gespielt (p. 180). Bei Gallardo a. a. O. p. 862.

dero, als Schafhirt, Gil, vermummt, erklärt dem nun mit der Hirtin Menga verheiratheten Mingo glattweg: dass er die Maskerade satt habe. Seine Pascuala soll Hofdame werden, und fordert diese auf, den Hirtenplunder abzulegen, und mit ihm eine Lebensweise aufzugeben, die ihn äusserst roh und übel bedünke.[1]) Pascuala erklärt sich bereit, ihm zuliebe den Stand zu wechseln, wie er es ihretwillen gethan. Mingo stellt seinem Weibe, Menga, die sich über Pascuala's Bereitwilligkeit wundert, so miteins den ihr angebornen Hirtenstand gegen den einer Edelfrau zu vertauschen, dies als eine Wirkung der Liebe dar, für welche derlei Taschenspielereien aus der Hirtentasche in die Gürteltasche einer Palastdame Kinderspiel sey, und zählt der Menga dergleichen Escamotagen der Liebe, die bald das Rauhe nach aussen, bald nach innen kehre[2]), und das zottigste Schaffell in der Hofluft zum goldenen Vliess umkräusele, an den Fingern her. Scherzhaft warnt er den Gil (Escudero), er möchte sich nur in Acht nehmen, wenn er sich und seine Schafe in die Hoftracht kleide; und dass nicht auch er, Mingo, mit seiner Menga einen ähnlichen Standeswechsel vornehme. Thu's doch! muntert ihn Gil-Escudero auf. Wie hübsch, wenn sie zuviert an den Hof gingen! und schildert ihm die Freude des Hoflebens, als Gegenbild zu Mingo's Gemälde ländlicher Beschäftigungen und Spiele, so verführerisch, dass Mingo vor Entzücken auch gleich aus seiner Schafhaut springt[3]), bereit, mit seinem Weibe dem Hofparadiese zuzulaufen, ein Widerspiel zu Adam und Eva's Flucht aus dem Paradiese in Schäferpelzen. Pascuala hilft der Menga sich umkleiden, die sich erst scheut, „wie eine Schlange, die Haut zu wechseln" [4]), es sich aber doch gefallen lässt, aus Liebe zu ihrem Mingo. Inzwischen hat dieser die

---

1) dejemos aquesta vida,
que es muy grosera y muy mala.

2) hace mudar el pellejo.

3) Yo el hato quiero mutar
antes que otra cosa venga,
y tu miefé tambien Menga,
encomiénzate á dusnar.

4) que mude cómo culebra!
los mis cueros.

wollige Raupe des Schäferkittels abgestreift und sich zum Hofschmetterling adonisirt. Gil findet in ihm einen gebornen Hof- und Edelmann[1]), und hilft nur der Toilette noch ein wenig nach: „Setze die Kappe ein wenig schief, wie ich meine trage." Mingo. „Ei! da seh' ich ja aus wie ein Jude." Gil. „I was! So trägt ein Verliebter die Mütze".[2]) Nun kommt auch Pascuala, als Hofdame aufgeputzt, daher. Mingo staunt sie an mit offenem Munde. Gil rühmt die Umwandelung als ein Werk der Liebe, und fordert Mingo auf, sich nun auch einer feinen Bildung zu befleissen und Hofsitten anzunehmen. „Die Tugend sey unser Augenmerk, fliehen wir die Laster" — wie das ja bekanntermaassen am Hofe seit Menschengedenken Sitte ist — „und widmen wir unsere Dienste an einem Orte, wo wir gedeihen werden"[3]): des Schäfers Pudelkern! der im Argument des Encina-Cancionero gleich anfangs zum Vorscheine kommt. Demzufolge tritt Gil zuerst in den Saal, wo Herzog und Herzogin sich befinden. Mingo bleibt furchtsam an der Thür stehen. Gil ermuthigt ihn zum Vorschreiten. Mingo tritt nun vor und überreicht dem herzoglichen Paar, im Namen Juan's de Encina, dessen gesammelte Werke.[4]) Das Villancico-Quartett preist die Liebe als Stifterin solcher Umwandlungen, als Hofmodistin solchen Trachtenwechsels, als Hoftheater-Garderobiere aller Umkleidungen und Tauschrollen in Palasteglogen.[5]) Hierzu in erster

---

1) que estás gentilhombre
ja pareces cortesano.

2) Gil. Echa el bonete á un lado,
así como aqueste mio.
Mingo. Há! pareceré jodío.
Gil. Calla, que es de requebrado.

„Requebrado" ist ein Hofmodewort, das sich Mingo erklären lässt.

3) á la crianza nos demos:
mucho á la virtud miremos
huyamos de malos vicios,
empleamos los servicios
en lugar donde medremos.

4) é en nombre de Juan de la Encina llegó á presentar al duque é duquesá sus señores la compilacion de sus obras.

5) Amor muda los estados
Las vidas y condiciones.

Reihe gehört selbstverständlich die Entpuppung der Naturpoesie in höfische Kunstdichtung, als ihre höchste Entwickelung zu herrlichster Blüthenpracht. Uns Andere will vielmehr gemahnen, dass die Poesie, wie der Heiland, unter Hirten geboren wird, im Volke mit dem Volke und unter dem Volke, wie der Heiland, lebt, lehrt und Wunder wirkt, und aus dem Palaste der Landpfleger, wie der Heiland, hervortritt mit der Dornenkrone und blutrünstigem Gesicht, um auf den „Höhen der Menschheit,“ der Schädelstätte voll hohler Schädel und Dichter, ans Kreuz geschlagen zu werden. Dess zum Angedenken wird dann in späteren Zeiten die Kreuzigung der Poesie in Effigie vorgenommen, so nämlich, dass das Kreuz an den Dichter mittelst bunter Bändchen geheftet wird, die in allen Farben der fünf Wundenmaale Christi spielen. Ein Glück für die naturfromme Poesie, für das arme in die Paläste verirrte Schaf, ein Glück, wenn ein wirklicher Dichter, nur im Volkssinn grosser Dichter, das verirrte Lamm, alle Jahrhunderte einmal, aufsucht, dem Schoosse der üppigen Palastdame, Frohnhuldigungsgunst- und Kunstreimerei, entzieht, es, wie der Heiland sein verirrtes Schaf, auf die Schultern nimmt und heimträgt in die Hürde des „guten Hirten“ und der guten Hirtenpoesie. Denn nur Eine Poesie giebt es: die dem Volk aus der S e e l e dichtet; und nur Eine Kunst giebt es: die der N a t u r den verklärenden Spiegel vorhält. In dieser Egloga hebt Martinez de la Rosa noch einige bemerkenswerthe Umstände hervor: Den T a n z „baile“, von den Hirten und ihren Weibern ausgeführt. Ferner das Gespräch, das die Hirten nach einem Villancico[1]) wieder anknüpfen, und worin de la Rosa den Keim des spätern E n t r e m e s erblickt. Das komische Verhalten endlich des Mingo im Hofanzug und die Scherze, in welchen er sich hier-

---

1) In Böhl's Sammlung 5. Egl. fehlt dieses V i l l a n c i c o mit dem ganzen Eingangstheile, der das Erscheinen der Hirten im herzoglichen Palastsaale als Kehrreim und ohne Gespräch dabei enthält. (S. Gallardo a. a. O. p. 908—912.) Das V i l l a n c i c o schlägt dem „Verdruss“, der ungerufen komme, ein Schnippchen, mit dem Kehrreim:

Guasajémonos de' hucia,
Quel pesar
Vienese sin le boscar . . .

bei ergeht, was schon, meint de la Rosa, den Gracioso der künftigen Comedia ankündige.[1])

Amor's Macht schildert ein ebenfalls 1496 vor dem Prinzen von Asturien, Don Juan, dargestelltes Hirtenspiel des Encina, welches zwei Schäfer, Bras und Juanilla, einführt und mit ihnen einen Ritter (Escudero); sämmtlich durch die Wehklage des Schäfers, Pelayo, herbeigezogen, der, von Amor schwer verwundet, jämmerlich stöhnt. Pelayo hatte den im verbotenen Gehege mit goldenem Köcher und Pfeilen daherwandelnden Amor festnehmen wollen, ohne alle Rücksicht auf Amor's Selbstgespräch, worin dieser seiner Allmacht sich berühmt, und das schreckliche Schicksal, das diejenigen trifft, die ihm nicht huldigen, in den zierlichsten Strophen ausmalt[2]), und das aberwitzige Wagstück mit einem Pfeilschuss durch's Herz gebüsst, in dessen brennende Wunde Escudero noch Oel aus seinem überflüssigen Samariterkrüglein voll Warnungslehren über Amor's Schützenkünste giesst.[3])

Ein tragisches Ende nimmt die 1497 gespielte Egloga, deren Liebesheld, Hirt Fileno, von seiner angebeteten Spröden, der Hirtin Cefira, verschmäht, den Genossen Zambardo und Cardonio sein Liebesleid klagt, und, da ihr Zuspruch ihn nicht zu trösten vermag, sich umbringt. Die Werther-Egloga ist in Octaven de arte-mayor vom besten Klange geschrieben. Styl-

1) Obras II, Apend 347. Auch v. Schack deutet darauf hin. Gesch. I. S. 154.

2)

Ninguno tenga osadía	Dass nur ja es Niemand wage,
De tomar fuerzas conmigo,	Sich an Macht mit mir zu messen,
Sino quiere estar consigo	Büssen würd' er solch' Vermessen
Cada día	Alle Tage
En revuelta y en porfía:	Mit sich selbst in Kampf und Plage.
¿ Quien podrá de mi poder	Meiner Obmacht sich zur Wehr
Defender	Setzen? — Wer
Su libertad y alvedrio,	Darf sich dessen unterwinden?
Pues puede mi poderio	Würd' an uns den Meister finden.
Herir, matar y prender?	Tod, Blut, Mord ist mein Begehr.

3) Martinez de la Rosa vermuthet, dass diese Vorstellung zur Feier der Vermählung des Prinzen Juan (1496) könnte stattgefunden haben. a. a. O. p. 349.

und Affectcharakter zeichnet die Octave des Fileno lebhaft genug:

¡ Oh montes, oh valles, oh sierras, oh llanos,
Oh bosques, o prados, oh fuentes, o rios,
Oh yerbas, oh flores, oh frescos rocios,
Oh casas, oh cuevas, oh ninfas, oh faunos,
Oh fieras rabiosas, oh cuerpos humanos,
Oh moradores del cielo superno,
Oh animas tristes qu'estais nel inferno,
Oid mis dolores si son soberanos!

Bei so vielen Oh's weiss Freund Zambardo keinen besseren Rath, als sich hängen. [1] Was erst, wenn Zambardo Fileno's Jammer bis auf den Grund mit den Ohrlöffeln wird ausgeschöpft haben! Fileno spottet über den Jammer. Wer aber nichts hört, ist der darüber eingeschlafene Zambardo. „Um Gotteswillen," jammert Fileno ein extra-Lamento, „sey doch gerührt, Zambardo! [2]) wach auf und habe Mitleid, Zambardo!" Zambardo wischt sich den Sandmann aus den Augen, aber keine Thräne. Vielmehr schläft er gleich wieder ein, für ihn sind Fileno's Weheklagen Schlummerlieder, wie der heulende Orkan für den im Mastkorb geschaukelten und den tobenden Sturmwind überschnarchenden Schiffsjungen. Aufgerüttelt von dem verzweifelnden „Fileno" stammelt Zambardo verschlafen: „du magst thun und singen was du willst, wach erhältst du mich nicht; nicht einen Augenblick. Solches ist bei mir rein unmöglich." [3]) Fileno reisst sich die Haare aus, wuthfletscht gegen Amor, der seine Bosheit und Schadenfreude nie sättigen könne, nachdem er ihm mit einem solchen Nuselvieh, Murmelthier und Schlafratte gesegnet! [4]) Nun bliebe ihm nichts mehr übrig, als entweder sich

1) Si tal es cual dices, despede el vivir.

2) Oh Dios, te duela! Zambardo, Zambardo
Despierta, despierta, y habe mancilla.

3) Por mucho que digas, por mas que procures,
No me ternás despierto un momento . . .

4) Por qué me topaste coe este animal,
Mormota ó liron que vive en el sueño.

dem Teufel zu überliefern, oder den Cardonio Tag und Nacht aufzurufen, den er als gleichgesinnten, mitfühlenden und theilnahmvollen Freund kenne.[1]) Und brüllt und zetert den Cardonio heraus. Fileno hat sich aus dem Regen in die Traufe geschrieen. Freund Cardonio, selbst bis über die Ohren verliebt, ist ein Frauenlob, und schlägt, als er Fileno's Liebeselend und dessen Verdammungsausfall gegen das ganze schöne Geschlecht in corpore vernommen, beides mit seinem eine ganze Octave füllenden Lobpreis tugendreicher Frauen aus dem grauesten Alterthum zu Boden. Hohl und dumpf mit der allerhohlsten Grabesstimme bittet Fileno den Frauenpreiser, ihn mit seinem Schmerze allein zu lassen. Cardonio erweist ihm diesen Freundschaftsdienst. Nun kann Fileno die Octaven eines Selbstmordmonologs — ein Dutzend gerade — mit Muse hersagen. So wie das Dutzend voll ist, ersticht sich Fileno mit der letzten, die zu dem Behufe sich in die witzige Pointe zuspitzt: „Da seine Kräfte ihn im Stiche lassen, will er mit diesem Stiche als seinem Todesstich und der letzten ihrer Schlaffheit abgezwungenen Kraft sein Leben ausstechen und dadurch erst recht leben.“ [2]) Der zurückgekehrte Cardonio braucht acht Octaven de arte mayor, um seinen Freund im Blute schwimmen zu sehen und demgemässe Betrachtungen anzustellen. Während das alles vorgegangen, hat der Zambardo seinen Strich fortgeschlafen, und nur mit Mühe gelingt es dem Cardonio, ihn mit der achten Octave aus dem Schlafe zu rütteln, um den gemeinschaftlichen Freund begraben zu helfen. Nun stimmt Zambardo ein Klagegeheul über den von ihm zu Tode geschlafenen Freund an, und jammert: Um wie viel besser es für ihn gewesen wäre, sein

---

1) Yo me delibro, ó darm' he al demonio
O andar noche e dia llorando a Cardonio
Que se' que es amigo conforme á mi mal.

2) Mas pues que llamaros (las fuerzas) es pena perdida,
Segun claro muestra vuestra pereza,
Quiero yo triste por darme la vida
Sacar esta fuerza de vuestra flaqueza.

Der schönste estilo culto, ein halbes Jahrhundert vor dessen systematischer Begründung durch Góngora.

Lebeu zu verschlafen, als nun erwacht, solches zu erleben![1]) Hilft dem Cardonio den Freund, den er im Stillen um den ungestörten Schlaf beneidet, in der Einsiedelei bestatten, benutzt die Schlussoctave zu einer den Amor und die böse Cefira dem Fluche der Nachwelt weihenden Grabschrift, und wartet nur die Entfernung des Cardonio ab, um sich auf Fileno's Grab hinzulegen und als Denkmal-Sinnbild des ewigen Schlafs in's Jenseits hinüberzuschnarchen.

Was Juan de Encina mit dieser in kunstfertigen Arte-mayor-Versen sorgfältig ausgearbeiteten Egloga bezweckt habe: ob eine Pastoraltragödie, ein ernsthaftes Bockspiel oder die Parodie eines solchen —? das wird offenbar, wenn Fileno wieder aufsteht und Zambardo ausgeschlafen hat. Einen entschiedenen Bauernbreughel hat aber unser Eglogendramatiker mit einem Bauernraufspiel 1496 zur Aufführung gebracht, das er Aucto (Auto) del Repelon, Rauf-Auto[2]), betitelt, von der, nicht ohne ausgiebige Prügelei von Studenten bewerkstelligten Verjagung der beiden, ihre Waarenkörbe auf Eseln zu Markte bringenden Hirten Piernicurto und Joan Paramas. Joan flüchtet in das Haus eines Caballero, wo er, glücklich geborgen, den Vorfall erzählt. Die Studenten hätten ihn, der nicht lesen kann, zum Baccalaureus-Ritter geschlagen, ohne dass es ihm einen blanken Heller gekostet; schwört aber auf sein Gewissen, dass, wenn er noch so verteufelten Studien obläge, ihm selbige theuerer zu stehen kämen, als irgend ein Durchfall.[3]) Nun stürzt auch Piernicurto in

1) ¡ Quanto me fuera, Fileno, mejor
En consumar la vida durmiendo,
Que despertando sentir el dolor
Qui siento yo, triste, muerto te viendo!

2) que los repelaron „sie zausten", ‚auto' hat hier blos die Bedeutung eines „Actes", und zwar eines Prügelacts.

3) Qu' á mi, sin saber leer
lle han hecho acá bachíller,
que branca no me ha costado.
— — — — —.
que vos juro en mi concencia
que si mucho la (tan ruin sabencia) studiára,
que mascara me costára
quizas que alguna Correncia.

den Saal, mit der Meldung: Esel, Körbe, Lauch, alles sei zum Teufel.[1]) Joan möchte doch mit ihm auf den Markt zurückkehren, vielleicht kämen sie doch noch zu dem Ihrigen. Auf den Markt? Unter die Studenten? schüttelt sich Joan in seiner Gänsehaut und recapitulirt die Prügel, von denen sein Rücken sammt Zubehör zu singen und zu sagen weiss. Was tritt ihm vor die Augen? Ein Student, wie er leibt und lebt! Jedes Haar an selbigem ein hagebuchener Knüppel. Piernicurto, der auch weiss, wo solche Zäune blühen, bearbeitet den „studiante" nicht mit zu schwachen Knüppeln dermassen, dass auch mit Joan die Courage durchgeht und er, nach schnellem Ueberblick des günstigen Terrains, und dass ihrer Zwei gegen Einen, sich in die Hände spuckt, und fix dem Struwelpeter das Haar mit dem fünffingrigen Kamme scharf gekämmt, und hinaus mit ihm an die Luft![2]) Das Villancico-Duett, das er nun mit Piernicurto singt, und der Jubelkehrreim, den er dazu schnalzt: dass ihn die Studenten auf dem Markt blos zum Baccalaureus und nicht auch zum Licentiaten geholzt[3]) und ihm das Diplom nicht auf dem eigens hiefür gegerbten Felle seiner eigenen Haut ausgestellt, mit illuminirten Anfangsbuchstaben! Fragt man uns auf's Gewissen, so gestehen wir offen und ehrlich, dass wir diesem grobschrötigen Bauernspass, Auto de repelon genannt, dem Vorbilde der späteren entremeses und sainetes vor sämmtlichen Egloghe des Juan del Encina, weltlichen und geistlichen, den Vorzug geben, die tragische Fileno-Egloga mit einbegriffen, und unbeschadet ihrer schmucken arte-mayor-Octaven. Gab doch ein alter bewährter Kenner, der mehrgenannte Verfasser des 'Dialogo de las lenguas', auf den wir uns, als zweiten Theil von Mayans y Siscar's 'Origines' des öfteren beriefen, gab doch jener altkundige Sprach- und Schriftvergleicher einer anderen 'Farsa' des Encina, die lange nicht so lustig als obiges Possen- oder Rüpelspiel, der Farsa de

1) allá va todo para 'l Diabro,
Burras, árganas y puerros...

2) Juan. ¡ Oh corpo de Santillena!
Pues que somos dos á uno
antes, que venga otro alguno
frisemoste la melena.

3) Pues no me hizon licenciado.

Placida e Vitoriano, vor allen andern seiner Stücke den Vorzug. [1]) Demselben 'Dialogo' zufolge, hätte Encina diese Farsse, sein letztes dramatisches Erzeugniss, 1514 in Rom geschrieben. Von der Inquisition (1559) verdammt, war die Farsa verschollen. Noch für Moratin blieb ihre Existenz in den Nebel einer blossen literarhistorischen „Notiz" gehüllt [2]), und ist erst in neuester Zeit aus demselben hervorgetreten. Nr. 2074 in Gallardo's 'Ensayo' prangt ihr Titel wie mit Mene Tekel-Schrift in voller Glorie [3]), und als schwänge sie, Encina's im Beginn trübselige, aber fröhlich herausgehende Farsa, ihre Auferstehungsfahne auf dem Grabhügel der Inquisition, die nun auch eine verschollene, aber abscheuliche, höllenmässige Farse. Gegenwärtig befindet sich dieselbe, wie uns Herr v. Schack in den „Nachträgen" zu seiner „Geschichte der dramat. Literatur und Kunst in Spanien" belehrt [4]), in der Bibliothek des Herrn Salvá zu Valencia, und wird von diesem in dem raisonnirenden Katalog seiner Büchersammlung besprochen werden. Dieses „wird" ist, so viel uns bekannt, noch nicht in Erfüllung gegangen. So nehme denn einstweilen unser Leser mit Andeutungen aus dem von Gallardo nach der Handschrift in Salvá's Bibliothek mitgetheilten 'Argomento' [5]) vorlieb.

P l a c i d a und V i c t o r i a n o, ein Liebespaar, gerathen, wie das unter Liebenden vorzukommen pflegt, in Streit. V i c t o r i a n o verlässt seine Geliebte mit dem Schwur, sie niemals wieder zu sehen. Von Schmerz und Verzweiflung darüber ergriffen, irrt P l a c i d a in dem Gebirge umher, mit dem Entschlusse, sich das Leben zu nehmen. V i c t o r i a n o, der Placida aufrichtig liebt, will sich vor seiner Entfernung über sein Vorhaben mit seinem guten Freunde, S u l p i c i o, besprechen. Dieser rathet ihm, die Placida aufzugeben und in einer neuen Liebschaft Trost zu suchen. V i c t o r i a n o befolgt den Rath, aber nur scheinbar, indem er sich in ein Mädchen, Namens F u l g e n c i a, verliebt stellt, die seine geheuchelte Bewerbung mit gleich trügerischer Gegenliebe erwiedert. Victoriano's aufrichtige Liebe für P l a c i d a geht mit

1) p. 149. — 2) de la qual solo queda la noticia etc. a. a. O. p. 181. 3) Egloga nueuamente trobada par Juan del Encina. En la cual se interduzen dos enamorados llamada ella Placida y el Vitoriano. Agora nueuamẽte emendada y añadido un argumento siquer introdució de toda la obra en coplas: y mas otras doze coplas q̃ faltauan en las otras que de antes erã impressas". — 4) S. 5. — 5) Ensayo II. 918.

der geheuchelten für Fulgencia durch, und geradesweges in's Gebirge, um seine Placida aufzusuchen, mit Freund Sulpicio zusammen. Ach des kläglichen Anblicks. Sie finden die Unglückliche an einer Quelle in ihrem Blute liegend, mit der Todeswunde in der Brust, die sie selbst sich beigebracht mit einem von Victoriano bei seiner Entfernung von ihr in ihrer Hand zurückgelassenen Dolche. Victoriano, im Begriffe sich mit demselben Dolche zu tödten, wird von Sulpicio daran verhindert. Als aber der Freund sich entfernt hat, um einige Hirten behufs Bestattung der Leiche herbeizurufen, greift Victoriano, unbeirrt durch das dem Sulpicio geleistete Versprechen, sein Leben schonen zu wollen, gleich wieder nach dem Dolche. — Schon zückt er ihn gegen die Brust, da erscheint Venus, fällt ihm in den Arm, und bedeutet ihn, dass alles von ihr und ihrem Sohne Cupido so angelegt worden, um seine Treue zu prüfen. Die Göttin der Liebe ruft den Mercur, als „Seelenführer" und Erwecker von den Todten, aus dem Olymp herbei, der denn auch flugs bei der Hand ist und die Placida erstehen lässt, heil und gesund, wie sie gewesen. Die treue Liebe hat ihre Probe bestanden und geniesst nun auf Erden eine Seligkeit, um die sie die seligen Geister im Elysium beneiden, die ihr aber die Inquisition nicht gönnte, aus Amtsneid gegen den Heidengott, Mercur, der ihr in's Handwerk pfuschte, und dreist genug war, selbst ihrem Scheiterhaufen die Opfer der Liebestreue zu entreissen, oder deren Seelen doch mindestens, anstatt zur Hölle, nach der asphodelischen Wiese auf die glückseligen Inseln zu geleiten. Seine traurige Fileno-Egloga glaubte der gute Encina in eine heidnisch-weibliche mit fröhlichem Ausgang travestiren zu müssen, um sich bei dem classisch-heidnischen Mediceerpapste, Leo X., zu legitimiren. Eine Dichtung aber, die 1514 dem Dichter und Musiker ein Breve eintrug, das ihn zum päpstlichen Kapellmeister erhob, konnte 1559 immerhin auf den Index prohibitorum oder auf den Scheiterhaufen kommen, Dichter und Musiker wo möglich dazu. Beklagenswerthes Missgeschick eines musenfreundlichen Papstes! Hätte Dir, heiliger Papst-Mäcen der römisch-mythologischen Dichtkunst, hätte Dir Venus vom heidnischen Himmel herab den Mercur schon damals verschrieben, würdest auch Du unfehlbar wieder erstanden seyn mit ausgeheilter Wunde, die Venus und

ihr Sohn Dir, wie jener Placida, in Encina's Pastoralfarsse, geschlagen, und an der Du, gefeierter Beschützer der classischen Kunst und Poesie, unpäpstlich gestorben. Am Ende — „eine Hypothose" würde Lessing's Patriarch sagen — sollte am Ende wohl gar hinter Encina's verfehmter Venus- und Mercurius-Farsa die Inquisition eine satyrische Allegorie auf gedachte Todeswunde des kunstsinnigen Medicäer-Papstes gewittert und Lunte gerochen haben mit ihrer feuerschnaubenden Nase?! —

Unter dem Pontificat desselben grossen aphroditisch gesinnten Kunstpapstes und mit dessen Privilegium liess ein anderer spanischer Dichter, drei Jahre nach Encina's eben besprochener Farsa und letztem dramatischen Producte,

Bartolomé de Torres Naharro.

im Jahre 1517 die erste Ausgabe seiner lyrischen und dramatischen Werke unter dem Titel: Propaladia[1]) an's Licht treten, nicht in Rom, wie Moratin angiebt, sondern in Neapel.[2]) In Rom, wohin sich Torres[3]) Naharro, nach seinem Loskauf aus der Sclaverei in Algier, begeben hatte, veröffentlichte er (1515) unter anderen Dichtungen eine scharfe Satire auf die Sittenlosigkeit des päpstlichen Hofes, die seine Verbannung aus Rom zur Folge hatte. Naharro flüchtete nach Neapel unter den Schutz des Don Fernando Dávalos, marqués de Pescara, Gatten der berühmten italienischen Dichterin Vittoria Colonna, dem er seine 'Propaladia' widmete. Das Schicksal jener berüchtigten Satire traf die ganze Sammlung seiner Werke; die 'Propaladia' wurde vom „heiligen Offiz" verboten trotz dem Privile-

1) In seinem Prolog an den Leser erklärt Naharro die Etymologie des Titels: „Propaladia", das Wort ableitend von 'Prothon' quod est primum et 'Pallade', id est „primae res Palladis" (Erstlinge der Pallas). Ueber diese Etymologie mag die griechische Pallas ihr behelmtes Haupt nicht wenig schütteln. — 2) Propaladia de Bartolomeo de Torres Naharro, dirigida al illustrissimo Señor el Señor don Fernando Dávalos de Agiuno marqués de Pescara, conde de Zorito, gran camarlengo del reyno de Nápoles etc. Con gratia y privilegio Papal y Real. Colofan al fin: — Estampado en Nápoles por Juan Pasqueto de Latio, Acabóse gueves XVI de marco de M.D.XVII. (Vgl. Leirado Catalogo etc. p. 403.) — 3) Torres von seinem Geburtsort Torre, in der Nähe von Badajoz, so genannt.

gium Papst Leo's X. Mit diesen spärlichen Angaben sind die Notizen über Torre Naharro's Lebensumstände erschöpft.[1] Sein Geburts- und Todesjahr blieb unbekannt.

Die Propaladia von 1517 enthält: Romances, Canciones, Sonetos, Epistolas, jene berühmte Satira gegen die Laster und Skandale in der heiligen Stadt Rom; drei Lamentaciones de Amor (Liebesklagen), eine Lamentacion auf den Tod Fernando's d. Katholischen und verschiedene andere lyrische Gedichte. Von Naharro's dramatischen Dichtungen oder Comedias befinden sich in dieser Ausgabe nur sechs: die Trofea; Soldadesca; Tinelaria, Himenea und die Com. Jacinta. Die Comedia Aquilana erschien erst in der Ausgabe von Sevilla (1526) und wurde mit der ganzen Sammlung vom Santo Officio ex officio verboten. Auch die Comedia Calamita fehlt[2] in der Editio princeps von 1517. Dem Inhalt der ersten Ausgabe ist noch der „Dialogo del Nascimiento" (Christnachtgespräch) hinzuzufügen.

Aus Naharro's Zuschrift an den Marqués de Pescara, dessen Hauscaplan er war, erhellt, dass seine Comedias in Rom und Neapel aufgeführt worden sind. Naharro befürwortet daselbst u. a. den Gebrauch einiger italienischer Wörter in Rücksicht auf den Ort und die Personen, wo und vor welchen seine Stücke gespielt würden.[3] Die Propaladia ist ausserdem noch durch Naharro's theatralische Erörterungen über den Unterschied zwischen Tragödien und Komödien bemerkenswerth: die ersten dramaturgischen Vorschriften in castilischer Sprache.[4] Die Comedia „ist nichts andres" — erklärt Naharro — „als eine sinn-

1) Die paar dürftigen Nachrichten verdankt man dem Herausgeber der 'Propaladia', Giov. Xaver. Messinerio, der Eingangs derselben berichtet: „ab Agarenis pro mancipio captus est, habitaque illius postea pecuniaria cautione, Romam devenit, ubi sub sanctissimo D. N. Dno. Leone X. Pont. Max. Plura edit. Romanis postremo portubus . . . derelictis, Neapolim expectatus appulit, ubi hanc Propalladiam illustr. Dom. Marchioni Piscara merito editam in lucem emisit". — 2) Steht aber in der Ausgabe der Propal. Sevilla (1526) por Jac. Cromberger aleman, y Juan Cromberger (deutsche Buchdrucker). — 3) „Ansimesmo hallarán en parte de la obra algunos vocablos italianos (especialmente en las comedias), de los cuales convino usar habiendo respeto al lugar y á las personas á quienes se recitaron". — 4) de la Rosa a. a. O. p. 355.

reiche, zwischen Personen zum Austrag gebrachte Verwicklung fesselnder und schliesslich heiterer Begebnisse. [1]) Die Eintheilung in fünf Acte findet Naharro zweckmässig, zieht aber statt „Acte" die Bezeichnung „jornadas", Tagereise (Zeitdauer eines Tages), vor, weil dieses Wort besser die Rastpausen oder Ruhworte ausdrücke. [2]) Naharro führt demnach die Benennung Jornadas für 'Actos' auf der spanischen Bühne ein. [3]) „Was die verschiedenen Abtheilungen der Comedias anbetrifft", fährt Naharro fort, „so scheint es mir, dass zweierlei Arten in unserer castilischen Sprache sich ausreichend kennzeichnen lassen: die Comedia á noticia, solche nämlich, die einen wirklichen Vorfall behandelt, und Comedia à fantasia, deren Fabel eine erfundene Grundlage bildet mit dem Anstrich der Wahrheit [4]) einer wirklichen Begebenheit." Naharro hat auch zuerst einen Introito und Argumento, als Prolog, seinen Stücken verangeschickt. Im 'Introito' spricht erst ein Rüpel, der unter allerlei Spässen und Erzählungen, die mit der Comedia nicht das Mindeste zu schaffen haben, das Publicum zum Aufmerken und zu ruhigem Verhalten ermahnt. Auf den 'Introito' folgt das 'Argumento', der eigentliche Prolog, der einen Inhaltsauszug der zu spielenden Comedia vorträgt. Dieser Brauch wurde von Naharro's Nachfolgern beibehalten und ist in der „loa" eine zeitlang ständig geblieben. Sein Dialog besteht aus achtsylbigen, nach jedem zehnten Vers von einem pie quebrado durchbrochnen Versen; was gleichfalls, inbetreff des in solchen Motiven sich leichter und natürlicher bewegenden Gespräches, als ein technischer Fortschritt gegen Encina's Strophendialog zu bezeichnen ist.

Comedia Serafina.

So betitelt von Doña Serafina aus Valencia, die von Floristan, einem spanischen Caballero, dessen Bewerbung sie zu-

1) „no es otra cosa sino un artificio ingenioso de notables y finalmente alegres acontecimientos, por personas disputados. — 2) „porque mas me parecen descansaderos que otra cosa". — 3) Sismondi behauptet, Naharro hätte das Wort den alten französischen Mysterien entlehnt, wo „journée" den an jedem Tage abgespielten Theil der Mysterien bedeute. (Vgl. de la Rosa, Notas, p. 524. 11, 12). — 4) „á noticia se entiende de cosa data y vista en realidad de verdad; á fantasía, de cosa fantastica ó fingida que tenga color de verdad, aunque no lo sea".

rückgewiesen, nun das Eheversprechen erhalten haben will, nachdem er sich, aus Gehorsam gegen seinen Vater, mit einer Italienerin, Orfea, vermählt hat. Serafina erscheint vor ihm, besteht auf ihrem früheren Rechte und drängt den sie noch immer liebenden Floristan in die verzweifelte Wechselwahl von Bigamie oder Ermordung der Einen der Eheprätendentinnen. Er greift zu letzterem Mittel und hätte, als guter Spanier, sich der ihm vom Vater aufgehalsten Italienerin mit dem Dolche entledigt, wenn nicht zu ihrem Glücke der Eremit Teodoro Arm und Dolch des zwischen einer Doppelehe und einem Doppelverbrechen eingeklemmten Doppelgatten so lange in der Schwebe hielte, bis dessen Bruder Policiano nach langer Abwesenheit plötzlich wie vom Himmel geschneit im äussersten Entscheidungsmomento dazwischen kam. Der Eremit, dor, um Zeit zu gewinnen, die Orfea zum Tode vorbereitet und ihr die letzte Beichte in seiner Zelle abgenommen hatte, wohin er sie vor dem Gatten unter dem Vorwand der Todesbeichte in Sicherheit gebracht, Eremit Teodoro kann nun beim Erscheinen des von einem Geist citirten Bruders nicht nur Floristan's Arm und Dolch getrost wieder loslassen, er kann nun auch den regelrechten „heiteren" Komödienausgang dadurch zu Stande bringen, dass er die Vermählung der Orfea mit Policiano vermittelt, und diesen als alten Liebhaber der Italienerin aus deren vorehelicher Zeit sich ausweisen lässt.

Eigenthümlich dieser Erstlings-Comedia des spanischen Theaters ist der in vier verschiedenen Idiomen geführte Dialog. Caballero Floristan und sein Diener Lenicio sprechen spanisch; Serafina und ihre Kammerjungfer Dorosia valencianisch; Orfea und ihre Zofe Bruneta italienisch; Bruder Einsiedler mit dem Laienbruder macaronisch-lateinisch.[1] Sind das nicht die schönsten Parallelismen als Spielfiguren und Komödienconflicte? Die erste spanische, in die italienische Lustspielform gegossene Comedia, aber wie ächt national doch zugleich, insbesondere durch die schematische Abpaarung und Dualität! Zwei Brüder, zwei

1) Zur Probe: γεύματος χάριν:

Maneo solus in boscorum.
Sicut mulus sin alabarda
Mortis mea non se tarda
Propter meus peccatorum.

Ehecandidatinnen mit je einer Soubrette; als apartes Bruderpaar ein Bruder Eremit und ein Laienbruder. Und um in der ersten regelrechten Comedia gleich auch das Grundbild des spanischen nisus formativus binarius so prägnant wie möglich hervorzustellen: ein viersprachlicher Dialog, vertheilt unter die bezüglichen vier Paare! „Glücklicherweise" — ruft Martinez de la Rosa — „verstehen sie sich doch in diesem neuen Thurm Babel wundermaassen, obgleich ein Jeder eine verschiedene Sprache spricht". [1]) Nicht „Jeder"; jedes Paar; das punctum saliens übersah der weiland ausgezeichnete spanische Staatsminister, Dramaturg-Poetiker und Poet. Doch hebt derselbe mit Recht gegen Signorelli, der sich über Naharro's Serafina-Comedia lustig macht, die Schönheiten darin hervor. „Es finden sich", sagt de la Rosa, „in diesem grundschlechten Drama so herrliche Scenen, dass in denselben die Hand nicht eines ungeübten Anfängers, sondern eines vollendeten Meisters zu erkennen ist" [2]), weist auf die Scene in der ersten Jornada hin, wo Floristan die Ankunft der Serafina erfährt, und mit seinem Diener Lenicio die zu treffenden Maassregeln bespricht, wodurch dieser geschickte Dialog zur Exposition beitrage. [3]) Die Betonung dieses Punktes zeigt von Seiten des trefflichen spanischen Kritikers eine gründliche Einsicht in die dramatische Technik; wie Naharro's geschicktes Vorarbeiten der Sachlage, der Vorereignisse und der Benachrichtigung durch den Diener, kurz alle Einführungs- und Erzählungsmomente zu einer wahrhaft dramatischen Expositionsscene ein für die Erstlingszeit der spanischen Comedia allerdings überraschendes Kunstverständniss und Bühnentalent bekundet. In des Dieners Lenicio Rath, dass Floristan seine von Serafina vor der Ehe mit Orfea verschmähte und jetzt noch in seinem Herzen gehegte Liebe verheimlichen möchte [4]), erkennt de la Rosa den Grundzug

1) afortunadamente que en esta nueva torre de Babel, aunque cada uno hablase distinta lengua, todos se entendian á las mil maravillas a. a. O. 369. — 2) — en ese malisimo drama hay escenas tan primorosas, que parece que en ellas se descubre la mano, no de un principiande inexperto, sino de un maestro consumado. — 3) contribuyendo con este diestro dialogo á la exposicion del argumento.

4) Mas vé con tal discrecion,
Y acuérdate siempre destó,
Que no te vea en el corazon . . .

zu der Liebestaktik, die Pollila in Moreto's 'El desden con el desden' [1]) seinem Herrn vorschlägt. Wie denn Naharro's Lenicio für das Urbild zum Gracioso der spanischen Comedia zu gelten hat, den Lope de Vega in einem an seinen Freund Montalvan gerichteten Prologe als seine Erfindung in Anspruch nimmt.

Ueber die Charakterenzeichnung spricht sich ein anderer spanischer Dramaturg und berühmter Komödiendichter minder günstig aus. „Der Charakter der Serafina ist gut gehalten; Orfea erregt in der dritten Jornada, wo sie als unschuldiges, liebendes und unglückliches Weib wehklagt, unsere Theilnahme. Floristan hat einen abscheulichen Charakter; er ist abergläubisch, grausam, halt- und sittenlos, und ausserdem ein abgeschmackter Schwätzer und widerwärtiger Pedant. Er ist entschlossen, die Orfea zu ermorden, weil er oder sie unvermeidlich sterben müssten. Denn bringt er sich um, so würden Serafina und Orfea, die ihn Beide so sehr lieben, vor Gram und Herzleid sterben. Er sehe sich daher gemüssigt, um nicht drei zu tödten, seine unschuldige Gattin zu ermorden. Inmitten dieser Barbareien empfiehlt er Gott sein Vorhaben mit der Inbrunst des reumüthigsten der Menschen." [2])

Comedia Trofea.

Naharro's Trophäenkomödie, die zu Rom in Gegenwart des portugiesischen Gesandten, Tristan de Acuña, zwischen 1512 bis 1516, gespielt wurde, verherrlicht die Trophäen König Don Manuel's des Grossen [3]), unter dessen Regierung Vasco de Gama's und Cabral's Entdeckungen und Eroberungen in Ost- und Westindien das kleine Portugal zu einem geschichtlichen Ruhmesglanze erhoben, der seinen frühen Verfall nur desto greller beleuchtet. Es entschlüpfte aus der Hand des spanischen Königthums, wie der Homunculus Wagner's Händen entschlüpft, und stieg empor, schwebend in strahlender Phiole eine Weile, warf blitzende Schimmer über alle vier Weltgebiete und taumelte seine drei Jahrhunderte als Irrlicht über dem Grabe seines Weltruhmes als dessen verwunschene, unstäte Seele. Na-

---

1) Perin in „Donna Diana". — 2) Leandro de Moratin, Obras a. a. O. p. 184. — 3) regierte von 1495—1521.

harro's „Trophäenkomödie“ ist aber kein Zuwachs an Ruhm für den grossen Emanuel und noch weniger für den Dichter selbst, dessen dramatischer Stern hier zum Schneuzstern wird, gar klüglich zerstiebend und verpuffend. Fama's die Grossthaten König Manuel's im Trompetenton verkündenden Lobpreis: König Don Manuel habe mehr Länder erobert als der Geograph Ptolomäus beschrieben, nimmt dieser so übel, dass er mit Pluto's Erlaubniss aus der Hölle emporfährt und der Fama wegen der Hyperbel den Kopf zurechtsetzt. Als sie ihm aber die Länder und Städte aufzählt, die König Don Manuel in Africa und Asien erobert hat, muss der alte Erdbeschreiber selbst im grossen portugiesischen Herrscher den Mehrer des lusitanischen Reiches und seiner Geographie verehren, und folgt der Einladung der Fama, sich die Huldigung mitanzusehen, die dem grossen Könige der Portugiesen die kleinen Könige all der ihnen abgenommenen Länder und Städte leisten. Zu würdigerem Empfange der Depossedirten fegen zwei Hofdiener Cocolucio und Juan Tomillo den Thronsaal aus mit nicht minder regen Zungen als Besen. Der Kehrichthaufen ihrer Spässe übergipfelt die Häufchen Estrichfegsel um so viel, wie Naharro's grosser Emanuel den Fürstenkehricht von Asien und Africa überragt. Endlich werden sie selbst, unter Absingen von Coplellas, von einem Hofpagen aus dem Saale gefegt, den nun zwanzig orientalische Könige betreten, um dem grossen Könige des kleinen von ihm mit Welttheilen wie mit Mühlsteinen beladenen Portugal Botmässigkeit zu schwören, nachdem sich der König der Könige auf dem Thron niedergelassen. Das Gespräch führt ausschliesslich, seinem Amte gemäss, der Dolmetsch, und erledigt sich des Vortrags durch Herzählung der zwanzig Namen der zwanzig Könige: Gelof, Caul, Narsinga, Mondinga, Monicongo und noch fünfzehn ähnlicher africanisch-asiatischer Königsnamen, als Hofdragoman zugleich die Stelle des erst späterhin, gemeldetermassen [1]), in's Leben gerufenen Theaterzettels vertretend. Nach Ablesung der Namen verkündet der Dolmetsch, dass die Träger derselben auf Kohlen stehen in heisser Erwartung der sehnlichst von ihnen gewünschten Taufe. König Manuel erhebt sich vom Thron und entfernt sich ohne einen

1) s. o. S. 8.

Laut von sich zu geben; desgleichen die zwanzig Namenskönige. Eine Weile darauf kommt der König von Portugal wieder zurück, setzt sich zum andernmal auf den Thron, um die beiden Saalfeger, Don Cosolucio und Juan Tomillo nebst noch zwei Rüpeln, Gil Bragado und Mingo Aveja, zu empfangen, die ihm einen Fuchs, einen Hahn, ein Schaf und einen Adler verehren, mit Angabe der allegorisch-politisch-moralischen Bedeutung dieser Geschenke: List, Wachsamkeit, Frommsinn und kühner Ueberblick. König Manuel sagt darauf kein Wort, erhebt sich und geht davon. Nun kommt Apollo daher, überreicht als Hofpoet der Fama ein Lobgedicht auf den König und ersucht sie, dessen Ruhm über die ganze Erde zu verbreiten, und des Königs und der Königin Lobpreis auszuposaunen. Fama streut vorläufig auf Abschlag verschiedene Flugblätter unter die Zuhörer aus, Lobgedichte auf das Königspaar enthaltend. Mingo Aveja erbietet sich den Ruhm des Königs Manuel in aller Welt zu verkünden, wenn ihm Fama die Flügel zur Reise borgen wollte. Fama giebt ihm die Flügel, Mingo versucht den Flug, fällt zu Boden, schlägt sich ein Loch in den Kopf und schimpft Fama, ihr die Flügel zurückstellend, „Hexe und H—“ (hechicera y puta). Um ihn zu besänftigen, reicht ihm Fama, nicht eine Maulschelle, wie man erwartet, sondern ein Villancico, das nun alle insgesammt, König Manuel, die Königin, die zwanzig Königsnamen, die Ruhmesgötter, Fama, Apollo der Hofpoet, die vier Stubenwichser, und der alte Geograph Ptolomäus absingen, womit die Trophäen-Comedia ein seliges Ende nimmt. Die Leichenrede hält ihr Moratin mit folgenden Worten: „Diese Comedia ist ein abgeschmackter, mit unzukömmlichen Episoden, Folgewidrigkeiten und Narrenspossen breitgetretener Dialog“.[1]) Schade nur, dass die spanische Theaterchronik von dem Gesichte schweigt, welches der portugiesische Gesandte in Rom, Don Tristan de Acuña, beim Anhören dieser seinen grossen König verherrlichenden Trophäenrüpelspiele, veranstaltet haben mag, zumal Don Tristan ähnliche Feststücke am Hofe König Manuel's von seinem Landsmanne Gil Vicente hatte aufführen sehen, und

1) Esta comedia es un dialogo insipido, dilatado con episodios impertinentes, inconsequencias y chocarrerias. a. a. O. p. 185.

Feststücke, dass dem portugiesischen Gesandten die Trofea-Comedia des Spaniers äusserst komisch, wo nicht spanisch vorkommen musste — vielleicht auch uns so vorkommen wird, wenn des grossen portugiesischen Dramatikers, Gil Vicente, Stunde schlägt.

Naharro's Nachfolgern gegenüber darf indessen auch diese misslungenste seiner Komödien die Anciennität, rücksichtlich der ersten Einführung allegorischer Figuren im spanischen Drama, beanspruchen, auf welche Erstlingsschaft der grosse Cervantes sein Anrecht wird geltend machen wollen; wie anderntheils die von der spanisch-classischen Kritik dem Juan de la Cueva zur Last gelegte Einführung von Königen und Gottheiten in das komische Theater der Spanier Naharro's älterer Trofeacomedia in Rechnung kommt.

Wir lassen nun Naharro's übrige Novellenkomödien (Comedias Novelescas) folgen, als deren Schöpfer er zu betrachten ist, und die mit der 'Comedia Serafina' die eine aus vier solcher Komödien bestehende Gruppe unter seinen acht Stücken bilden.

Comedia Himenea.

Erste Jornada. Imeneo schleicht in nächtlicher Stunde um das Haus seiner Geliebten, Febea, während seine beiden Diener, Boreas und Eliso, Wache halten. Imeneo klagt über die Unsichtbarkeit der Geliebten und ihre Nichtbeachtung seiner heissen Liebe. „Du hast vor Liebe mich getödtet, nun lässest Du mich hier auf der Strasse, wo ich meine Verirrungen zur Schau stelle.“ [1]) Seine zwei Diener ermahnen ihn, sich zur Ruhe zu begeben, sie würden schon dem Marqués, dem Bruder der Febea, und seinen Leuten gehörig dienen. [2]) Imeneo empfiehlt ihnen Achtsamkeit und Vorsicht, und entfernt sich, um seine

1) Habéisme muerto de amores,
y dejáisme aqui en la plaza
donde publique mis yerros . . .

2) Eliso andea véte a reposar:
nosotros nos quedaremos
á nespondelles si vienen.

Laute zu holen zu einem Nachtständchen für die Schöne. Die beiden Diener, nun allein auf der Strasse, kitzeln sich gegenseitig die Ferse zum Davonlaufen. Zwischendurch erzählt Boreas dem Kamraden von seiner Liebe zu Febea's Kammermädchen, Doresta, ohne sie noch gesprochen zu haben; dass sie aber in Liebe für ihn sich verzehre, darauf schwöre er, oder seine Augen müssten lügen. Eliso ist ein heiliger Thomas im Punkt der Liebe und glaubt nur, wenn er, wie dieser, den Finger in die Wunde legt.[1]) Nach derselben Maxime hält Eliso einen guten Imbiss für vernünftiger, als wider den Stachel einer Tracht Prügel zu löcken und als Fusstritte dem Karren zu geben, mit den Beinen nämlich gegen die rollenden Räder des Prügelfuhrwerks, und gegen des Marqués und seiner Leute Peitschenhiebe auszuschlagen. Er schlage daher lieber vor, Boreas möchte ihm bei besagtem Imbiss Gesellschaft leisten[2]), womit Boreas einverstanden, und entfernt sich mit Eliso. Doch nicht so schnell, dass sie der Marqués nicht bemerkte, der mit seinem Pagen, Torpedio, daher kommt, um seiner Schwester, Febea, wegen der wiederholten Ständchen einen nächtlichen Verdachtsbesuch abzustatten. Der liebenswürdige Page hält ihn von beiden Vorsätzen ab: dem Imeneo, wenn er ihn wieder vor Febea's Thür treffe, den Pass zu verlegen, „bei der heiligen Jungfrau!"[3]) und redet ihm auch das zweite Vorhaben aus: der Schwester wegen der Nachtmusik ein brüderliches Ständchen in ihrem Zimmer zu bringen mit Streichinstrumenten. Imeneo's Ständchen — giebt dem Marqués der feine Page zu bedenken — das sey so Palast-

1) Boreas Sin hablalla juraria
que por verme pena y muere,
si no me mienten los ojos.
Eliso Yo no crea enamorado
que me quieren bien jamas,
si como santo Tomas
no le toco en la lanzada.

2) — dicen que es desuario
dar coces al aguijon
y á la carreta.

3) voto á la Virgen Maria
yo le ataje las pisadas.

brauch und städtische Hofsitte, zur Kurzweil der Schönen.[1]) Die Schwester aber im Schlafe stören und um diese Stunde die Strasse in Bewegung bringen, das wäre ein rohes Beginnen.[2]) Marqués befolgt den Rath des frauenholden Ritterjünglings und begiebt sich mit der ersten Jornada zur Ruhe.

Zweite Jornada. Imeneo erscheint mit Musikanten, die vor Febea's Fenster zuerst ein Lied[3]) (Cancion) und dann ein

1) Déjalo, señor, hacer
que es usanza del palacio
y es un modo de solacio
festejar y dar placer
y un deporte
sin el qual no hay buena corte.

2) Sería cosa grosera
dar voces ora en la calle.

3) Tan ufano está el querer
con cuantos males padece,
que el corazon enloquece
de placer
con tan justo padecer.

La pena con que fatigo
es de mi tan favorida
que de envidiosa la vida
ya no quiere estar comigo:
ella se quiere perder,
vuestra merced lo merece,
y el corazon enloqneze
de placer
con tan justo padecer.

Nach Paul Heyse's Uebersetzung *):

Ach, so stolz ist allezeit
Lieb auf ihren bittern Schmerz,
Dass zum Wahnsinn bringt das Herz
Seligkeit,
Die erblüht aus solchem Leid.

Denn so zärtlich hegt die Seele
Diese Qual, drin sie muss schweben,
Dass voll Eifersucht das Leben

*) Span. Liederb. S. 67. XXXII.

Villancico singen. Febea erscheint am Fenster, fragt, wer der Ständchenbringer sey und er möchte sich deutlicher erklären. [1]) Er nennt seinen Namen in zierlich gesetzten Reimen. [2]) Febea äussert Mitleid und Schmerz ob seinen Klagen. Imen. Sie allein vermöchte sein Herzleid zu heilen. Febea: Wollte Gott, es stünde in ihrer Macht. Er möge doch sagen, wie sie ihm gefällig seyn könne. Imen. Wenn sie ihm in nächster Nacht das Pförtchen öffnen wollte. Febea. Dass sie Gott davor behüte! Zu solcher Stunde seyd ihr Männer unzart und unartig. [3]) Schwüren und Betheuerungen endlich giebt die Holde nach, wie alle Holden der spanischen und anderer Bühnen, nach Vorgang von Pamphilo's Galathea, endlich nachgeben.

Ich will thun, was Ihr verlangt,
Wenn nur Ihr seyd, wie Ihr solltet. [4])

Die Scene blieb Vorbild für alle ähnlichen in der Comedia der Folgezeit; wie denn Naharro's Comedia-Himenea die wirkliche Hymenaea-Komödie war, die sämmtliche spanische Mantel- und Degen- und sonstige Comedias unter die Schleierhaube brachte, welche der Theater-Hymen, gleich dem mythologischen, als Abzeichen in der linken Hand trägt. Aber die Fäden zu dieser

---

Sinnt, wie es hinweg sich stehle;
Ist zu scheiden schon bereit;
Doch Euch kümmert nicht sein Schmerz,
Und zum Wahnsinn bringt das Herz
Seligkeit,
Die erblüht aus solchem Leid.

1) No os entiendo, caballero:
si merced quereis hacerme
mas claro habeis de hablarme.

2) Soy el que en veros me veo,
devoto para adoraros,
contento para quereros.
Soy aquel triste Imeneo,
que si no espera gozaros
no quisiera conoceros —.

3) que en aguellas horas tales
los hombres sois descorteses.

4) Yo haré lo que mandais,
Siendo vos el que debeis.

Schleierhaube und zu den Capas und Mantos der span. Mantelstickerei hat die alte Celestina aus demselben Hanfe gesponnen, mit welchem wir sie bei Melibea vorsprechen sahen. Die beiden Diener in Naharro's Com. Himen., die nächtlichen Liebesbesuche, die folgemässigen Situationen, dieß Alles ist aus Celestina's Hanf gedreht und gezwirnt; nur etwas feiner und zarter und mit zierlich sylbelnden Fingern zu Stoff und Zeug für die Schleierhauben der spanischen Komödienbräute und für die Capas der Ritterbräutigame aus Celestina's Flachsgarn gezettelt, gewebt und gekrämpelt. [1])

Imeneo giebt seinem Dienerpaar, Boreas und Eliso, das versprochene Freudenbotengeschenk (albricia) im Falle glücklichen Liebeerfolges und verheisst noch reichlichere Gaben, wenn er sein Abenteuer nach Herzenswunsch zu Ende führt. Die Vorkehrungen für die nächste nächtliche Zusammenkunft rufen den Liebesritter von dannen; doch wiederum in paralleler Situation; vom Marqués erblickt, der mit seinem Pagen, Torpedio, zurückkehrt, sich abermals vornimmt, den Imeneo, wenn er ihn bei der Schwester beträfe, mit dieser zusammen umzubringen. Und wiederum rathet der artige Page ab, aus Rücksicht auf den Ruf der Schwester. Sie beide, Torpedio und Marqués, würden vollkommen genügen, um jene zwei Tröpfe in die Flucht zu schlagen, die vor dem blossen Schatten von Steinwürfen das Hasenpanier ergreifen. [2]) Und auch diesmal stimmt Marqués bei und zieht sich, wie vorhin vor der zweiten, auch jetzt vor der

Dritten Jornada zurück. Auf ihrem nächtlichen Posten verhandeln Boreas und Eliso das Thema, ob ein Diener seinen Herrn mit gutem Gewissen rupfen soll. Boreas ist entschieden dafür; Eliso hat wohl einige formelle Bedenken. Auf den ersten Blick erkennt man in diesem Verhalten und in der Charakterschattirung der zwei Bursche, die Schlagschatten von Parmeno und Sempronio in Cota-Rojas' 'Celestina', nur feiner und vollendeter abgetönt, verblasener, lasirter zum Hofgebrauch, in usum Delphini.

---

1) Vergl. Bd. VIII. S. 921.

2) que de sombras de tejados
huirá a cual mas pudiere.

Am Balkon erscheint Febea's Kammermädchen, Doresta. Boreas bewirbt sich um ihre Gunst. Sie hält es für Spott und spielt die Spröde. Boreas fleht um Einlass auch für sich, wenn sie diese Nacht dem Imeneo die Thür öffnet. Nach einigem Gezerre, um die Scene vollends zur Doublette des Liebesgesprächs und des zwischen Imeneo und Febea verabredeten Stelldichein zu machen, sagt Doresta, auf Eliso's Vorschlag, den Einlass für den folgenden Abend zu. Das Dienerpaar verschwindet, worauf der kleine, nette Page, Torpedio, herbeihuscht, um für sein Theil mit Doresta zu „fenstern". Dieser ist aber das zierliche Bürschchen nicht Manns genug dazu und fenstert ihn aus. Im Nu wird der Kleine borstig und raschelt mit den Stacheln. Sie droht ihm mit seinem Herrn, dem Marqués, und mit dessen Peitsche, die solchen Jungen gebühre.[1]) Ho, — schnaubt der Page, giftig wie ein Wiesel — dafür schlitz' ich Dir die Nasenflügel auf, wenn ich Dich erwische, „Du Sau von einer Scheuerbürste!"[2]) Wer hätte bei dem Milchbart diese Haare auf den Zähnen ververmuthet, Haare wie die Wildschweinsborsten! Ein Streich wieder vom tückischen Amor, dem dergleichen Verwandlungen noch geläufiger sind, als der Circe, wie schon Mars, der Eber, beweist. Er selbst, der Götterpage, Pulcellus, der liebliche Kleine, der „Süssweinende"[3]), kehrt nicht Amor selbst gar fürchterlich die borstige Seite heraus bald mit Jupiter's Donnerkeil, bald mit Pluto's zweizackiger, bald mit Neptun's dreizackiger Gabel bewaffnet, und die eigne Mutter anranzend und schmähend: doña puerca escopetera!

Es ward Abend und es ward Morgen, und die zweite Buhlnacht steigt in ihrer Zauberpracht als

Vierter Tag empor. Imeneo stellt seine zwei Bursche wieder vor Febea's Haus auf ihren Wachtposten, den sie gegen eine Welt voll Waffen behaupten zu wollen geloben, lassen aber,

1) que si á tu amo digo
te hará dar mil azotes
que es castigo de rapaces.

2) Si alcanzarte yo pudiera,
por eso que agora dices,
te cortara las narices,
doña puerca escopetera.

3) γλυκύδακρυς.

sobald Imeneo in Febea's Haus getreten, Waffen und Mantel zurück [1]), um ihren Siegeslauf, wie der olympische Wettrenner, unbehindert von Gewändern zurückzulegen. Eliso und Boreas, auf den Flügeln des Boreas dahinsausend, dicht an dem Marqués und Torpedio vorbei, der den im Stich gelassenen Mantel als des Boreas seinen erkennt. Marqués nimmt Mantel und Schild als corpora delicti mit sich und dringt, von Torpedio begleitet, bei Febea ein; beide mit gezogenen Degen, Torpedio, der kleine Sacripant, Tod und Rache schnaubend. „Ha, schlechtes, verrätherisches Weib!" mit dieser Thür fällt unser Marqués der

Fünften Jornada in's Haus. „Weh mir, Unglückseligen!" ruft Febea. [2]) Ihre letzte Stunde hat geschlagen; sie soll dem Pagen — ein eigener Beichtpfaffe! — beichten. [3]) Febea erklärt, sie sey bereit, nur möchte er das Leben ihres geliebten Gatten schonen. Sie beklagt nur, dass ihr Grab besitzen soll, was Imeneo nicht geniessen konnte. [4]) Ruft Doresta herbei, die Zeugin ihrer Lust und ihres Weh's. Torpedio, mit dem Ansprung einer Viper: „Eine Verrätherin ist sie! [5]) Febea schüttet ihr Herz vor dem Bruder aus: Sie sterbe durch Liebe und bereue blos, dass sie ihrer Liebe nicht froh ward und nicht genoss [6]), was sie so sehr gewünscht... Wenn sie Etwas zu beichten

1) Eliso Pues deja, hermano Boreas
las armas con que te hallas...
Bor. y la capa...
Eliso — los hombres de guerra
para poderse valer,
primero de acometer
dejan la capa por tierra.

2) Marq. Oh mala muger traidora!..
Feb. Ay de mi desventurada!

3) Marq. Confesaos con este paje
que conviene que murais.

4) gozará la sepultura
lo que no pado Imeneo.

5) Señor, es una traidora!

6) No me queda otro pesar
de la triste vida mia
sino que quando podia

hätte, so wäre es einzig die Schuld, dass sie in Imeneo Liebesleidenschaft erregte, die sie nicht befriedigte. Die grösste Sünde, die sie begangen, sey die, dass sie nicht geniesse, was nun die Erde verzehren soll. Ja, diese Sündenschuld bedaure sie vor Gott.[1]) Ganz ähnlich fühlen und denken alle Febea's des spanischen Drama's, seit Naharro's Febea den Ton angeschlagen, nur dass die folgenden, durch Febea's Beispiel belehrt, die einzige Sünde, deren diese sich anklagt, nicht in's Grab mitnehmen. Um diese Sünde, nachträglich wenigstens, seiner Febea zu ersparen, stürzt Imeneo aus einem Nebenzimmer in dem Augenblick hervor, wo der Bruder das Schwert zückt, um an der Schwester ein Exempel zu statuiren, allen folgenden Febea's der spanischen Bühne zur Warnung: unbefleckt von solcher Schuld aus der Comedia in den heiligen Ehestand zu treten. Imeneo erklärt sich als Caballero vor dem Marqués bereit und erbötig, diesen Uebertritt sofort zu bewerkstelligen, worauf der Bruder die Schwester von ihrer einzigen Sünde losspricht mit dem brüderlichen Priestersegen: Mag es dem göttlichen Messias gefallen, dass Imeneo noch viele viele Tage seines Vorsatzes froh werde und dass es ihm wohl bekomme.[2]) Boreas und Eliso, die sich mittlerweile eingestellt, harren ehrfurchtsvoll dem Hochzeitsschmaus entgegen. Febea wünscht nur noch, als Vorbild für künftige letzte Komödien-Jornadas, dass ihre Zofe, Doresta, einen von den drei Dienern zum Bräutigam wähle. Nichts da!

---

1) nunca fui para gozar
ni gozé
lo que tanto deseé.
Si, meresco toda pena
por dar pasion á Imeneo
y en tomalla para mi.
Confieso que peca y yerra
la que suele procurar,
que no gozen ni gozar
lo que ha de comer la tierra,
y ante vos
digo esta culpa á Dios.

2) Plega al divino Mesias,
que lo gozeis muchos dias
y que os haga buen provecho.

ruft Page Torpedio, mit Händen und Füssen wild um sich schlagend. Imeneo übernimmt es, für Doresta's Verheirathung Sorge zu tragen. Marqués fordert zu einem Victoria-Lied auf, zur Liebesfeier gesungen [1]), das sofort denn auch als Schluss-Villancico von Allen angestimmt wird.

Die spanischen, kritischen Brautväter und -Vettern bezeugen der Comedia Himenea: dass die Fabel überaus einfach sey, von guter Führung, belebt durch natürliche und zweckmässige Situation und Affecte. Die Handlung bestehe in Imeneo's Verlangen nach Febea's Hand. Die Zeitdauer — eine Hauptqualität! — überschreite nicht die vorgeschriebene Stunde; die Scene bleibe unverändert. Die Comedia sey zwar nicht ganz frei von Fehlern, doch würden diese von den Vorzügen bei Weitem aufgewogen. [2]) Martinez de la Rosa hält die Himenea für die regelrechteste von Naharro's Komödien. Die Aehnlichkeit mit den Komödien des 17. Jahrh. sey überraschend und Verwunderung erregend [3]) u. s. w. „Einen Riesenschritt in der dramatischen Laufbahn hat Naharro mit der Himenea-Comedia gethan, indem er der Komödie eine ihr gemässe Ausdehnung gab, und verwickelte Fabeln erfand" — ruft ein anderer Gevatter mit gebührendem Lobpreis. [4]) Der Geschichte des Drama's empfiehlt Naharro's Himenea-Comedia der Umstand zumeist: dass sie das Grundgewebe bildet, das die Lope-Calderon-Comedia mit ihrem farbenreichen Gewirke ausfüllte. Schema, Hauptmotive, Charaktertypen, Scenen-, Situations-, Gesprächsführung, Affectfarbe — kurz Alles und Jedes stellt die Comedia des Naharro und die der Lope-Calderon-Epoche und Schule in das Verhältniss einer Farbenskizze zum ausgeführten Bilde; oder jenes Wunderzeltes im Märchen, das, zusammengelegt, der Sultanin zum Fächer dient, und auf der Reise zu einem ihren ganzen Hofstaat umfassenden

1) Cantad victoria en amores. — 2) Fabula muy sencilla, bien conducida, animada con situaciones y afectos naturales y oportunos. La accion consiste es la solicitud de Himeneo á la mano de Febea; el tiempo no escede de veinte y cuatro horas; el lugar de la escena es invariable. Tiene defectos, pero se compensan sobradamente con el merito particular que la recomienda y la distingue. Morat. a. a. O. p. 186. — 3) muestra tal semejanza con nuestras comedias del siglo XVII, que sorprende y admira. a. a. O. p. 374. — 4) Lista a. a. O. p. 41.

Prunkgezelte und palastähnlichen Prachtpavillon sich entfaltet. Im Zaubermärchen können Fächer und fürstliches Wanderzelt identisch seyn; in der Kunst, im Drama, in der Geschichte des Drama's aber sind beide wie Schablone und schmuckvoller Bildersaal, wie Abgussform und ursprüngliches Bildwerk, wie Copie und originell gestaltende Erfindungsfülle, eben doch zweierlei und nur vereinbar im Wege paralleler Durchflechtung und äusserlicher Umwucherung, wie etwa ein Spalier, über und über umrankt von Pomona's Füllhörnern und Fruchtkörben. Leicht möglich, dass der angestaunte Erfindungsreichthum der Lope-Calderon'schen Comedia sich uns als eine solche künstliche, kunstgezüchtete, um Naharro's nur erst noch mit dünnen Blumengewinden und Fruchtguirlanden umsponnenes, gartengrün angestrichenes Lattengitterwerk fruchtüppig sich blähende Treibhausvegetation ausweist. Möglich vielleicht auch, dass, ein Widerspiel hierzu, die mit allen und allwärtsher aus Erde und Himmel, aus Luft und Wasser und Sonnenfeuer, ja sogar aus den Resten vermoderter und zu Dammerde verwester Gewächse, aufgesogenen Kräfte und Säfte, dass die durch solche Allaufsaugung gewaltig strotzende Shakspeare-Flora und -Pomona sich uns trotzdem als das grundursprüngliche, bodenwüchsige, naturüppige und aus trieb- und lebenskräftigen Assimilationsadern und Gefässen heraus entwickelte, und dadurch eben schöpferisch fruchtbare, ureigenthümliche Gottpflanzung, sich uns als das herrlichste schöpfungsfrische Paradies dramatischer Kunstpoesie dargeben und offenbaren wird. Möglich, warum auch nicht? Es kommt ja wesentlich auf den Begriff an, den man mit den Worten „Ursprünglichkeit", „Erfindung", „Eigenwüchsigkeit", „Productivität", „Selbsterzeugungskraft" u. s. w. verbindet, und kommt wesentlich darauf an, ob man die Windsbraut, die den Blüthenstaub mit anderem Staub und Kehricht zusammenweht und wirbelt, als die Kunstmeisterin, oder ob man die Biene dafür halten will, die den Blumenstaub mit feiner Auswahl und forschendem Verständniss aus allen möglichen Kelchen aufnimmt und, ganz damit bepudert, von aussen und innen damit bemehlt und überstäubt, den erbeuteten Blumenstaub, vermöge ihrer eingebornen Kunst und schöpferischen Aneignungskraft, aus ihrem Innern als Honigseim und Nektar ausschwitzt; als wunderbaren Kunstbau zugleich, worin der goldne

Süssaft, duftig glänzend, quillt: der köstlichste Inhalt in dem kunstreichsten Gewirke. Welches Gewebe das eigentliche Kunstgespinnst: ob das der Baumspinne, die in den Farben der Blüthen und Blätter spielt, die sie verzehrt; die mit ihrem Gewebe die würzigsten Dolden, die glänzendsten Blätter, die goldensten Hesperiden- und Erkenntnissäpfel überzieht und mit diesen kostbaren Naturspenden als dem Juwelenschmucke ihres Gespinnstes, prunkt, in welches sie auch die Lichtstrahlen zu wirken vermeint, die mit Blumen und Früchten wie Schmetterlinge tändeln und kosen — ob der Baumspinne von allen Himmelslichtern und aller Blüthenpracht schimmerndes Netzwerk von der subtilsten Feinheit, oder ob das Gespinnst der Seidenraupe als das selbsteigene schöpferische Kunstgewebe zu betrachten sey, das den Glanz in sich trägt, das Schmuck und Hülle, Pracht und Nutzen zugleich spendet und, als wunderbar aus werthlosen Blättern umgewandeltes Kunsterzeugniss, das dem Baum abgestreifte und in Saft und Blut verflösste Blätterkleid als edelstes Seidenwerk zu Fürstengewändern, Palast- und Tempelbehängen wiedergiebt; während die Baumspinne mit ihren zu künstlichen Verwickelungen gekreuzten, in allen Tönen und Tinten des Regenbogens gleissenden Flor- und Spitzenschleiern Stamm und Wipfel zum kahlen nackten Gerippe verwebt; den Baum der poetischen Erkenntniss selber zum Schema ihrer Spinnarbeit, zerfädelt, und den Kernstamm zu dürrem Schlagholze für Scheiterhaufen und Marterpfähle aussaugt: — Lauter Fragen und Probleme, von deren kritischer Lösung die Erkenntniss und Angabe des Unterschiedes zwischen dem Erfindungs- und Ursprünglichkeitscharakter des Lope-Calderon- und des Shakspeare-Drama's abhängt.

Comedia Aquilana.

ist die erste Königskomödie der spanischen Bühne, die erste nämlich, die im Lustspiel einen König einführt, und auch darin für die spätern Mantel- und Degen-Comedias Vorbild wird.[1])

---

1) In der besprochenen 'Comedia Trofea', die zudem ein Festspiel und keine Comedia novelesca ist, verhält sich, wie wir sahen, der König als blosse Repräsentationsfigur und bleibt stumm.

Aquilano, ein fremder junger Ritter von dunkler Herkunft, Günstling des Königs Bermudo von Leon, liebt dessen Tochter, die Infantin Feliciua. Die obligate nächtliche Erker-Zusammenkunft findet hier als Begegniss im Garten unter der Weinlaube [1]) statt. Die Prinzessin dämpft seine Liebesgluth mit Andeutungen ihrer unnahbaren Standeshoheit: Ein blosser Blick von ihr müsste ihm genügen [2]), und fürchtet, wenn sie ihm einen Finger reichte, er möchte die ganze Hand begehren. [3]) In der Liebe wären die Männer Füchse [4]), denen aber keine Traube zu hoch hinge. Wunderliche Mischung von Soubretten- und Etiquettenton; von volksthümlicher Sprechweise und höfischer Ziersitte, die auch die span. Hofcomedia des 17. Jahrh. nicht verleugnen wird. Diese Volksader, die gleichsam in der Conversation der feinsten ritterlichen und fürstlichen Persönlichkeiten der spanischen Bühne unverholen schlägt, bringt in das Etiquettenwesen und die sonst conventionellen Formen jener Komödie eine frische poetische Natürlichkeit und gemüthliche Laune, die eine Contrastirung mehr von dualistisch unvermittelten Stylarten darbietet. Die volksthümliche Ader läuft aber immer doch neben der Etiquettenader hin und giebt ein Merkmal ab für das in der spanischen Komödie mitaufgenommene, nicht aber mit ihr verflösste Volkselement. Vielleicht hat es die Calderon'sche Hofkomödie diesem derben Kern zu danken, dass sie nicht bis zu jener transscendenten Poesie der Hofliebessprache und des übersinnlich schönseelischen Entsagungsgedüftels von Geblüt, wie das der Leonore von Este in Goethe's „Tasso", sich verflüchtigt und ätherisirt hat. [5])

---

1) por el huerto so las parras
2) que habias de contentarte
con quererte yo mirar.
3) que desque tienes el dedo
querrias toda la mano.
4) los hombres en el querer
sois raposos par á par.

5) „In dieser durchsichtigen Reinheit — eine unglückliche sogenannte schöne Seele, verglimmt sie in sich, und schwindet als ein gestaltloser Dunst, der sich in Luft auflöst". Hegel, Phänomen. S. 481. Diese „schöne Seele" im Limbus des abstracten Denkens hat in Tasso's „Prinzessin" ihren gewissen poetischen Körper gefunden.

Zwischen die erste und zweite Zusammenkunft unseres Liebespaares schieben sich Bedienten- und Gärtnerburschen-Scenen, die in unverfälschtem und ungenirtem Volks- und Rüpelstyl sich ergehen. Aquilano's Diener, Faceto, ist ein spassiger Kauz, schon halb Gracioso nnd noch halber Servo ans der Ariosto-Plautinischen Komödie. Als ächte spanische Volkstypen ergänzen sich die zwei Gärtnerbursche, Gualterio und Dandario. Sie fühlen sich in ihrer Haut so wohl, dass sie gegenseitig sich darüber kitzeln, und damit allein die Scene füllen. Ein müssiges Intermezzo, das die Ursprungskomödie noch als Nabelschnur nachschleppt. Nähere Beziehung zur Scenenfolge hat Faceto's Gespräch mit Dileta, dem Kammermädchen der Prinzessin, da die Unterhaltung die parodistische Parallelscene zu Aquilano's Gartenbegegnung mit Felicina vorstellt. Die Prinzessin fürchtete in Aquilano den „Fuchs"; Dileta erblickt in Faceto den Wolf im Schaafspelz. [1]) Um doch noch für den kommenden Tag der Komödie zu sorgen, trägt sie dem Faceto auf, seinen Herrn für die nächste, die dritte Jornada, zur Prinzessin zu bestellen.

Bevor Aquilano erscheint, schüttet die Prinzessin ihr von verhaltenem Liebesweh erfülltes Herz in den Busen ihrer Zofe, Dileta, aus. Doch ist sie entschlossen, ihre Sittsamkeit und fürstliche Ehre zu wahren. [2]) Sie empfängt ihn mit Vorwürfen, dass er es wage, bei ihr einzudringen. Knieend beschwört er sie, ihn nicht ohne Hoffnungstrost zn entlassen. Dnrch ein Geräusch erschreckt, heisst ihn die Prinzessin schnell entfliehen. Auf der Flucht stürzt er hin nnd bricht eine Rippe. Die Gärtnerburschen eilen auf sein Aechzen herbei. Gnalterio fragt, wer ihn so zugerichtet? Aquilano stöhnt liebesenthusiastisch nnd cancionero-dithyrambisch, wie ein Macías mit dem Spiess im Herzen: „Eine Todeswunde, die er sich selbst geschlagen; ein königliches, süsses Gift, das er mit den Augen eingeschlürft; ein Dolchstich in's Herz von Amor's Stahl" n. dgl. m. [3]) Gnalterio

1) — lobo estaba en ti
metido so piel de oveja!

2) cuando e'l no fuere cortés
tengo yo de ser honesta.

3) Es mi mal
una herida mortal

heisst dem Gefährten, eiligst dem Könige davon Anzeige machen und giebt dem, wie er meint, im Sterben begriffenen jungen Ritter sein Beileid zu erkennen. Aquilano bittet den Gärtner, der Infantin sein Schicksal zu melden, und dass sein letzter Seufzer ihr gegolten. Dies Bekenntniss, einem Bauerburschen? — Der gute Junge fühlt selbst das Missliche, und schwört dem Sterbenden zu: er habe kein Wort verstanden [1]) und schüttelt den Kopf über das curiose Stadt- und Palastvolk, das nicht anders als hinzögerlich, mit dem Blatt vor dem Munde zu sprechen wisse [2]), und lässt ihn liegen und geht mit der dritten Jornada sich schlafen legen. [3])

König Bermudo bricht in Klagen gegen die Fortuna aus, als er vom Burschen Dandario den Unfall seines Lieblings, Aquilano, vernommen. Dieser stattet dem Könige, der schon vor dem Verwundeten dasteht, Bericht ab von seiner Doppelwunde, versteht sich, mit dem Blatt vor dem Munde: Vom Rippenbruch oder Seitenschaden [4]) und was dahinter liegt: von des Herzens Bruch. Von letzterem aber so, dass der König Gualterio's Schwur zu dem seinigen machen kann: „que nada no te he entendido", „hab kein Wort verstanden". König lässt den Herz- und Rippenbrüchigen von Gualterio in sein Bett tragen und die drei Hofärzte entbieten. Gualterio empfiehlt einen médico seiner Bekanntschaft, einen guten „fisico", der ihm sein Kalb und dem Gevatter Anton Machado die Mauleselin und ausserdem noch den Esel des Schenkwirths im Dorfe curirt hat. Indessen sind aber schon die

que yo mismo me la dí,
y una ponzoña real
que por los ojos bebí . . .
y una llaga
que me dió amor con su daga.

1) juro te á mi pecador
que nada te he entendido.

2) — esas gentes de villas,
que nunca saben habrar
Sino par retartadillas.

3) vóme pues á descansar
y echar un rato á dormir.

4) Háme dado
tan recio en este costado.

drei Hofärzte, Galieno, Polidario[1]) und Esculapio, Gualterio's Leibmedico, dem Eselsarzt, zuvorgekommen. Esculapio, ein so feiner Pulsgreifer wie Mephistopheles, schlägt dem König vor, behufs Erforschung der wahren Krankheitsursache die hübschesten Hofdamen kommen zu lassen, darunter sein eigenes, des Esculapio, schönes Weib und die Prinzessin Felicina, versteht sich, an der Spitze. Gualterio, der zugegen, um die Parallelparodie zu liefern, empfiehlt einige Bauernmittel vom schönsten Schlag und zu dem Zwecke wie geschaffen. Die weiteren Verordnungen der drei Hofärzte begleiten die beiden Gärtnerburschen mit ähnlichen Spässen von belustigender Wirkung. König, Adel, Ritterthum, Volkshefe, Wissenschaft, Handwerk, verkehren, wie man sieht, gemüthlich-familiär durcheinander, als dramatische Abspiegelung der spanischen Nationalgeschichte selber, die, aus vielhundertjährigen Befreiungs- und Rückeroberungskriegen hervorgebildet, infolge der gemeinsamen, gleich heroischen Mitwirkung aller Stände, Herren und Knechte, eine reichere Beimischung von demokratischen Elementen aufzeigt, als irgend eine andere Nationalität. Dass diese Durcheinandermischung keine vollständige, einheitliche, zu Einem Volksorganismus sich durchdringende war, ersieht man auch aus ihrem dramatischen Abbilde, der grundspanischen Novellen- oder Mantel- und Degen-Komödie, aus dem national-spanischen Drama überhaupt, wo jene politisch-socialen Bestandtheile auch nur nebeneinander herspielen, ohne sich zu einer kunstgültigen Einheit und Harmonie zu verschmelzen.

Die von Esculapio verordnete Frauengesellschaft ist erschienen. König Bermudo's Leibmedicus wiederholt jenen von Erasistratos, des Königs von Syrien, Seleucus Nicator, Hofarzt am Krankenbette des syrischen in seine Stiefmutter, Stratonice, verliebten Prinzen, Antiochus Soter, angewendeten Kunstgriff, und erforscht aus Aquilano's Pulsschlag, dass derselbe — in sein, Esculapio's Weib, sterbensverliebt sey.[2]) König Bermudo spricht des Königs Seleucus Wunsch aus: der Arzt möchte doch das Heilmittel, sein Weib, lege artis verschreiben und den Kran-

---

1) Podalirius, Sohn des Aesculap.

2) que él está para morir
de amores de mi muger.

ken einnehmen lassen. Die Apothekerrechnung sey er, der König, erbötig zu berichtigen.[1]) Kurz, die Anekdote vom syrischen Prinzen wird zu Ende gespielt, mit der Modification, dass die Damen, eine nach der andern, an dem Lager des Kranken vorüberwandeln, sich dann gleich wieder entfernend, und dass König Bermudo nicht so leichten Kaufs seine Tochter, Felicina, dem Günstling, wie König Seleucus seine Gemahlin, Stratonice, dem Sohne, überlässt[2]), sondern dem Aquilano tüchtig den Text und die Leviten liest. Dieser bekennt seine lautere entsagungsvolle Liebe, und reicht dem König selbst das Messer hin, um es ihm durch die gebrochene Rippe in's Herz zu stossen.[3]) Periculum in mora — wie der Blitz wirft sich Faceto, des Aquilano Diener, dazwischen, mit einem Geheimmittel — kurz und gut, einem Geheimniss, das er dem Könige, aber nur gegen Zusicherung königlichen Gnadenlohnes, vertrauen wolle. Der König schenkt ihm auf Abschlag einen schmucken Mantel (capa), den — im Vorbeigehen gesagt — die comedia de capa y espada von Faceto erbte. Nun rückt Faceto mit dem Geheimniss hervor: Aquilano ist kein Anderer als derselbe Sohn des Königs von Ungarn, welchem König Bermudo vor einiger Zeit die Hand der Infantin Felicina durch seinen Gesandten hatte anbieten lassen. Der Ungar-König lehnte die Verbindung ab, da habe der ungarische Prinz den raschen Entschluss gefasst, sich heimlich und incognito an den Hof von Leon zu begeben, um durch Liebe das Herz der Prinzessin zu gewinnen. Jubelselig stürzt König Bermudo davon, hinter ihm her das ganze Hofpersonal mit sämmtlichen Graciosos, um der Prinzessin die Freudenbotschaft zu bringen, deren beglückende Wirkung die fünfte Jornada zum Besten giebt.

Ein Glück für die fünfte Jornada, dass sie gerade in dem Moment mit der Jubelkunde eintrifft, als eben die Infantin auf

---

1) que le sane tu muger
y pague lo mi moneda.

2) Des portugiesischen Dichters, Camões, Comedia: 'El Rei Seleuco' wird uns denselben Stoff, aber als syrisches Landesproduct, in portugiesischem Hofcostüm und Hofidiom vorführen.

3) dáme el fin que yo he buscado
yo quiero darte el cuchillo.

dem Sprunge stand, sich in ihrem Garten an einem Baumast aufzuknüpfen.

Das Seitenstück zur Aquilana, wo der heimliche Galan sich zuletzt als Prinz entpuppt, ist Naharro's

Comedia Calamita.

Hier ist das vermeinte vom Junker Floribundo geliebte Bauernmädchen, Calamita, die Verwechslungsheldin, die schliesslich, als Tochter-Findling von vornehmer Familie aus Tropana, alle Hindernisse beseitigt, die ihrer Verbindung mit dem Edeljüngling, Floribundo, im Wege standen. Gedachte Komödienhindernisse drohen sogar zu tragischen Katastrophen durch Floribundo's adelsstolzen Vater, Enticio, auszuarten, welcher seinem Diener, Tileo, den Auftrag ertheilt, dem jungen Herrn, wenn er ihn aus dem Hause der Calamita kommen sähe, ohne weiteres den Garaus zu machen, sonst würde er, der Vater, es selbst thun und dem Sohn den Hals umdrehen.[1]) Da tritt dem alten Kindesfresser, zum Glück für die Komödie, die auf dem schönsten Wege ist, aus einer blos anstössigen Comedia Calamita in eine scheussliche Comedia calamidad oder Calamitäten-Schicksalstragödie umzuschlagen, tritt dem alten Rabenvater der Bauer Tropaneo mit der weitläufigen Aufschluss-, Entwickelungs- und Schlussscene der fünften Jornada entgegen, welche die Findlingsgeschichte der Calamita aufrollt, wonach Tropaneo das Mädchen, als Wickelkind, der Wuth ihres Vaters, eines in Sicilien reich begüterten, Romalio genannten Edelmannes, entzogen, der das Kind, wie er der schwangern Mutter gedroht, umgebracht hätte, weil das arme Wurm als Mädchen und nicht als Junge auf die Welt kam, wenn nicht Tropaneo, im Einverständnisse mit der Mutter des Töchterleins, ihr einen Jungen für das Mädchen unterschob. Der wackere Landmann nahm die Kleine in sein Haus und erzog sie mit seiner Tochter Libina als sein Kind, für deren Schwester Calamita gilt. Anstössig, im Styl der italienischen Findlingskomödie, wird die Com. Calamita durch besagte Libina, des Bauern Toreazo äusserst begehrliches

1) de aqui no me partiré
que no le quite la vida.

Weibchen, eine förmliche Libertina, die mit einem als Frauenzimmer verkleideten Studenten (escolar) Scenen abwickelt, deren sich Peter Aretino nicht zu schämen gehabt hätte. Nebenbei versorgen diese Scenen, infolge ihres Monopols auf grobkörniges und schmutziges Salz, die Komödie mit dem entsprechenden komischen Salz, wovon der Bauer, Toreazo, Libina's Ehemann, ganze Hände voll als Opfersalzschrot (mola salsa) zwischen die Hörner gestreut bekommt. Naharro's 'Comedia Calamita' zeichnet sich vor seinen übrigen Komödien durch diese, dank dem damals innigen Verkehr zwischen Spanien und Italien, an ihr zurückgebliebenen Spuren und Narben „des napolitanischen Uebels" — Mal de Naples von den Franzosen aus Bescheidenheit genannt — ganz besonders aus. Das Geschenk, das Frau Marthe Schwerdtlein's Ehegatte der Eroberung eines neapolitanischen Fräuleins zu danken hatte und das er „bis an sein selig Ende spürte", dasselbige Geschenk brachte die durch den 'Gran Capitan', den „grossen Capitän", Gonzalo de Cordoba [1]), bewerkstelligte

1) Gonzalo Fernandez de Cordoba, Sohn des rico hombre von Castilien, Don Pedro Fernandez de Aguilar, war zu Montilla in Andalusien geboren 1453. Da die Familiengüter an seinen ältern Bruder, Alonso de Aguilar, gefallen waren, so blieb ihm als einziges Stamm-Erbgut sein strategisches Genie und seine ritterlich glänzende Persönlichkeit. In den Kriegen *) zwischen Enriqne IV. und dessen Bruder Don Alonso, ergriff Gonzalo oder Gonzalvo die Partei des Infanten. Nach dessen Tode stand er anf Seiten der Prinzessin Isabel, die, daznmal schon mit Fernando von Aragonien vermählt, ihr Nachfolgerecht gegen die zugunsten der Bastardin Beltraneja von Enrique's IV. Günstlingen gezettelten Intriguen **) verfocht. Die jnnge Königin Isabel hatte Gonzalo, der jetzt schon durch die glänzendsten Geistes- nnd Körpergaben, dnrch ritterliche Gewandtheit in Cavalcaden und Tnrnieren, Feinheit und Würde im Betragen, Freigebigkeit und verschwenderische Pracht, öffentliche Prunkentfaltnngen in Schmnck und Gewändern den ganzen Adel Castiliens verdunkelte ***), nach Segovia berufen. In den Kriegen bereits, welche das jnnge Königspaar Fernando und Isabel gegen Portugal führte, †) hatte

*) Vgl. Gesch. d. Dram. VIII. S. 823 ff. Anm. — **) Das. a. a. O. — ***) Laf. X. p. 29 ff. — †) Anfgereizt von Enrique's IV. Günstling, dem jnngen Marqnés de Villena, rückt Alfonso V. von Portugal, in der Hoffnnng dnrch Vermählnng mit der Beltraneja, Enrique's IV. Bastardtochter, den Thron von Castilien zu erobern, 1475 in Castilien ein, feiert

sich Gonzalo durch Waffenthaten in der Schlacht von Albuera, wie durch den schmucken Glanz seiner Kriegstracht und Rüstung ausgezeichnet.

---

seine Hochzeit mit Juana Beltraneja, die ihm ihr Oheim, der vorgegenannte Marqués de Villena, zuführte und lässt sich in Plasencia zum König von Castilien krönen. Das junge castillsche Königspaar, Fern. und Isabel, entreisst dem ehrgeizigen Portugiesenkönige die phantastische Krone. Mit der Kühnheit einer Amazonenkönigin, einer solchen aber, die einen Sprössling unter dem Herzen trüge, sprengt Isabel zu Ross an der Schlachtreihe ihres in aller Eile geworbenen Heeres dahin, die Truppen anfeuernd, begrüssend, eine Tomiris, eine Semiramis, mit der Frauenseele und Weiblichkeit geschmückt, mit allen Frauentugenden einer Penelope: Gattentreue, Mutterliebe, holde Häuslichkeit, waltend in wirthschaftlicher Einfachheit, in Webe-, Wirk- und Spinnkunst.

Dieses ächt gothisch-germanische Heldenweib, diese Hausfrau, Kriegsheroine, Bradamante und heilige Therese in Einer Frauengestalt, — Königin Isabel, entreisst dem Marqués de Villena Schlösser und Städte an ihres Heeres Spitze, doch das Siegesschwert alsbald mit dem Spinnrocken vertauschend, den sie, zu gewissen Tagesstunden, in das Frauengemach ihrer Hofdamen trägt, sie zu gleicher handarbeitlicher Beschäftigung einladend, mit ihr um die Wette.

Die von den Portugiesen bei Toro erlittene Niederlage (Juli 1475) zwang den König Alfonso von Portugal Hülfe bei Ludwig XI. von Frankreich zu suchen, dem hinkenden Kobold und Neckteufel der Politik des Zeitalters, der ihn auf seine Weise nasführte hin und her; von Portugal nach Frankreich, von Frankreich nach Portugal zurück, dieweil die vierundzwanzigjährige Königin Isabel der Veste Toro, des Hauptstützpunktes der Portugiesen, sich bemächtigte, und dem Kriege durch den Friedensschluss von 1479 ein Ende machte. Mit gleicher Seelenstärke und unerschrockenem Geistesmuthe hatte sie kurz vorher einen Volksaufstand in Segovia, verhängten Zügels hineinstürmend in die tobenden Massen, durch ihre Erscheinung, durch Blick und Wort bewältigt, die aufrührerischen Forderungen zurückweisend mit der Entgegnung: „Ich bin Königin von Castilien, und nicht gewohnt, Bedingungen von rebellischen Unterthanen anzunehmen."

Den Granadischen Krieg, ein trojanischer durch seine Dauer, durch unsterbliche Heldenthaten von Seiten der Mauren wie der Spanier, erhob Königin Isabel's Gegenwart zu einem poetischen Kriegsepos, das nur leider keinen Homer fand,†) würdig solcher Heldin, die von den Fein-

†) wofür Gines Perez de Hita, Verfasser des geschichtlichen, von maurisch-spanischen Romanzen durchflochtenen Romans: 'Historia de los Vandos de los Zegries y Abencerrages, Cavalleros moros de Granada', sich wohl nicht wird ausgeben wollen. Der erste Theil dieses Geschichteromans erschien zwischen 1580 und 1595; der zweite 1604. Noch minder wird des Portugiesen Duarte Diaz in

Bei einer während des granadischen Eroberungskrieges im königlichen Zelte ausgebrochenen Feuersbrunst leistete Gonzalo im vollen

---

den selbst, den ritterlichen Mauren, ob ihrer Schönheit, Anmuth und Heldenweiblichkeit bewundert ward; die vor den Wällen von Granada mit dem Muthe einer Hypermnestra focht und das eroberte Gebiet mit der Weisheit einer Königin von Saba regierte; die wohlthätige Fee eines Zauberfeenlandes, jener Perikönigin im persischen Märchen vergleichbar, die in ein Blumenbeet ein goldenes Schwert stiess, das als erquickend befruchtender, Diamanten sprühender Gartenbrunnen emporsprang, Paradiese schaffend rings um sich her; erinnernd mit ihrem Schlachtschwert an jenen Helden der alten Parsen, jenen Schemschid, dessen Streitaxt im Boden Wurzel schlug und zum mächtigen Granatbaum emporwuchs, wie Isabel's Kriegsschwert zu einem von Wäldern und Paradiesesgärten voll goldener Granaten durchrauschten Granada-Königreich auszweigte, von den Silberspiegeln der Sierra Nevada, der Alpujarras, als eben so vielen Schemschid-Spiegeln, hochumglänzt. Und im selben Augenblicke, wo diese Schwertumwandlung in ein Granatenkönigreich erfolgte; wo der letzte Maurenkönig, Boabdil, mit den Schlüsseln zu dem arabischen Märchen von Gold und Marmor: zu der Alhambra, vor Isabel in dem Feldherrnzelte von Santa Fé kniete — zur selbigen Zeit legte ihr Colon die Verheissung eines Weltreichs vom Umfange der halben Weltkugel zu Füssen, verhiess ihr die kniebeugende Huldigung des glänzendsten unter den jugendlichen Helden der Granada-Eroberung, verhiess ihr auch schon Gonzalo's von Cordoba, des künftigen 'Gran Capitano' und Eroberers von Neapel, huldigende Kniebeugung, in der Botmässigkeit Italiens, Besitz und Herrschaft der alten Welt. Die Schlüssel von Granada, die Schlüssel zur neuen Welt, die Schlüssel zu Italien zumal, dargereicht vom Maurenkönige, Boabdil, vom Weltumseglerkönige, Christoforo Colombo, und vom Könige aller Feldherren seiner Zeit, Gonzalo de Cordoba — eine Dreikönighuldigung, seit den drei Königen des Morgenlandes, worunter sich gleichfalls ein Mohrenkönig befand, die spendenreichste, die vor einem gottbegnadeten Weibe, — Weltschätze, aller Länder Schätze, Welten und Länder selbst mit allen ihren Schätzen, ausgeschüttet.†) Was Königin Isabel

castilischen Octaven verfasstes Heldengedicht: 'La conquista que hicieron los Reyes Catolicos en Granada', 1590, für die spanische, dem Granadakriege und seiner Heldin ebenbürtige Ilias gelten dürfen. — †) Der Vertrag zwischen dem katholischen Königspaar und Colon wurde bekanntlich am 17. April 1492 abgeschlossen, nicht ohne Widerstreben von Seiten des geldklemmen, stets in Winkelzügen sich schlängelnden Königs Fernando. Nur die willenfeste Erklärung der grossherzigen Isabel konnte dem staatsklugsten Schlaukopf seiner Zeit, dem Ulysses zu der Penelope, die Unterschrift abgewinnen; nur die Erklärung, dass er, ihr königlicher Gemahl, keinen Deut aus dem Staatsschatze seines Königreichs Aragon für Colon's Expedition beisteuern dürfe; dass sie allein die Kosten aus den Einkünften der castilischen Krone bestreiten, und, sollten diese nicht hinreichen, dass sie ihren Schmuck, um die Auslagen auf-

Kriegsanzuge rettende Hülfe, in den Flammen mit der blinkenden Gewandtheit eines Salamander sich bewegend, zur Bewunderung der Königin, in-

---

für Staatsverwaltung, für Kunst und Wissenschaft, für Rechtspflege und Volksgesittung znm Heil und Segen ihres Landes gewirkt und geschaffen, darüber können wir nnr hie nnd da eingestrente Andentungen geben, wobei wir jedoch anch der grössten aller christlichen nnd heidnischen Königinnen den Hinweis anf den einzigen, aber unauslöschlichen Makel in ihrer Regierung nicht ersparen dürfen: anf die unter ihren Auspicien eingeführte, als oberste Staatsgewalt aufgerichtete Inqnisition und deren höllischen Ausfluss: die Mauren- und Jnden-Austreibung und Vertilgung, und im Gefolge: die Ausrottnng nnd Ausbrennung ganzer Christenbevölkerungen mit solcher nnerbittlichen Härte, dass die grausamsten Christenverfolgungen unter den römischen Kaisern, dass Nero's Strassen- nnd Gärtenerleuchtung mittelst lebender, in Pech und Theer eingewickelter Christen †) Saturnalienspässe, Faschingsscherze des kaiserlichen Wütherichs scheinen könnten, im Vergleich zu der von Isabel's Inquisition beliebten Erlenchtung der öffentlichen Märkte und Plätze in allen Städten ihres unermesslichen, und nicht hierzn von den obgedachten Dreikönigen erweiterten, weltumfassenden Reiches. O des nnerhörten Doppelwesens! Eine Königin Isabel von Castilien, und jene Jesabel aus dem „Buch der Könige" zngleich! — Eine solche Berührung der äussersten, wenn anch nur in einem einzigen Punkte — dem Brennpnnkte, leider, aller herrlichen Strahlen eines königlichen Franengeistes und Herzens — diese Verschwisterung der castilischen und syrischen Isabel zn Einer Baalgötzen - Isabel, auf beiden Erdhälften den für Mauren, Jnden und Protestanten angezündeten Scheiterhaufen schürend, sie war nur in einem Reiche möglich, wo die Sonne nicht nnter-, der brennende Scheiterhaufen nicht ans- und das Parallelschema nicht einging; letzteres vielmehr allein noch fortbestand, nachdem die Sonne längst nnter- und die Scheiterhaufen nicht so lange her ausgegangen, die viellcicht menschenmöglicher- oder unmenschenmöglicher, will sagen, inquisitionsmöglicherweise anch jetzt noch nnter der Asche fortglimmen mögen.

Einen flüchtigen Umriss von der Eroberung von Granada, die den Stoff zu so vielen spanischen Dramen hergab, wollen wir gleich an dieser Stelle hinzufügen. Der Beginn des Granadinischen Krieges lässt sich von der hochmüthigen Antwort ableiten, welche der Emir oder König von Granada, Mnley Abnl Hacen, den an ihn wegen Entrichtung des

zubringen, versetzen würde: l'empeñaré mis alhajas para ocurir á sus gastos". (Tern. Colon, Hist. del Almirante c. 14. Navarrete, Viag. Introd. p. 93. Muñoz, Hist. del Nuevo Mundo lib. II. Laf. IX. p. 439). Die alte Welt hat die neue, nächst Columbus, der Königin Isabella v. Spanien zu danken. — †) Et pereuntibus addita ludibria, ut ferarum tergis contecti, laniatu canum interirent, aut crucibus affixi, aut flammandi, atque ubi defecisset dies in usum nocturni luminis urerentur. Hortos suos ei spectaculo Nero obtulerat (Tacit. An. XV, c. 14).

mitten des Schreckens und der Verwirrung. Die hohe Gunst, die dem jugendlich-prächtigen Kriegshelden das Königspaar zuwandte, erregte den

---

vertragsmässigen Tributes vom katholischen Königspaar Fernando und Isabel (1475) entbotenen Gesandten ertheilte: „Gebt“ — rief der verwegene Emir — „und saget Eueren Gebietern, dass die Könige von Granada, welche Tribut an die Christen zahlten, gestorben sind, und dass in Granada nicht mehr Geld geprägt, sondern Eisen zu Klingen und Lanzen geschmiedet wird“. 1481 überrumpelte schon Muley die Festung Zahara, führte Weiber, Kinder und Greise im Triumphe nach Granada und feierte in der Alhambra einen hochbrüstigen Sieg, wie der Letzte der napoleonidischen Abencerragen nach Ueberrumpelung von Saarbrücken, das keine Festung. Ein Einziger befand sich unter den im goldnen Thronsaal der Alhambra König Muley's Ueberrumpelungssieg beglückwünschenden und anjubelnden Hofschmeichlern: ein alter ehrwürdiger Moslim mit weissem Bart und gelbem Gesicht, der wehklagend jenes die Katastrophe von Granada durchhallende „Ay, ay de Granada,“ „Wehe, wehe über dich Granada!“ inmitten des allgemeinen Siegsjauchzens erschallen liess. Nicht lange und der Ueberrumpler, Muley Hacen, hatte seinen Mann in Don Rodrigo Ponce de Leon, Marqués de Cádiz, gefunden, der ihn überrumpelte, die Erstürmung der maurischen Veste Alhama mit dem Ueberrumpelungsruf: 'Santiago cierra España!' Santiago, dran und drauf España!“ das anders klang als des greisen Alfaqui: Ay, Ay de Granada! und als das 'Ay de mi Alhama', „Wehe mir Alhama“, der Rundreim einer um die Eroberung von Alhama wehklagenden und infolge derselben gedichteten Romance. Zum Entsatze von Alhama mit starker Heeresmacht herbeigeeilt, muss Muley vor Don Enrique de Guzmans duque de Medina Sidonia, der dem belagerten Ponce de Leon, des alten gegenseitigen Familienhasses hochherzig vergessend, zu Hülfe herangestürmt kam, mit betrübt hängenden Ohren und eingekniffenem Haarschweife wieder abziehen. Daheim, in der goldenen Alhambra, harrten seiner noch schlimmere Plagen: Familienhader, Palastkriege zwischen der Sultanin Aixa ('die Ehrenhafte'), und König Muley's Favoritin, der schönen Christin Isabel de Solis, von den Arabern Zoruya genannt: „Morgenstern“. Ay, Ay, über die im Innern der Alhambra zwischen den Anhängern der Sultanin Aixa und denen des schönen „Morgensternes“, der Spanierin Isabel de Solis, entbrannten Palastparteikämpfe! zwischen der Partei des Renegaten und Vezirs, Abul Cacim Vanegas, der mit seiner ganzen Familie die Leidenschaft des Königs Muley für die schöne Christin, den Morgenstern seines Himmelbettes und Betthimmels, zur heftigsten, eines solchen Sturmes würdigen Flamme zu schüren und zu fachen auf's eifrigste beflissen war.†) Auf seines Vezir's Anstiften würgte König Muley Hacen unter der Gegenpartei, den Feinden des schönen Morgensterns, den be-

†) Bernaldez, Reyes Catol. c. 56.

Neid der Höflinge, der die auszeichnende Huld einer geheimen Neigung der Königin für den ritterlichen Krieger zuschrieb, deren Bevorzugnng

---

rühmten A b'encerragen, die der „letzte" unsterblich gemacht, deren Köpfe Mnley so munter, wie die Fontana im Löwenhof der Alhambra, springen liess. Hierauf lässt König Muley die Sultanin, Aixa die „Ehrenfeste", und ihr Söhnchen, den Prinzen Thronfolger Abn Abdallah (Boabdil), in einen Thurm sperren. Flugs dreht die Sultanin-Mutter aus ihrem Schleier nnd den maurischen Hanben ihrer Hoffräuleins ein Seil, woran sie den jungen Prinzen vom Fenster hinunterlässt nnd geradeswegs in die Arme der harrenden Abencerrages, die spornstreichs mit dem Thronerben nach Gnadix enteilen. Aufstand in Granada; Muley flüchtig; wiederholte mörderische Strassenkämpfe — Mnley's Partei erliegt. Mit genaner Noth entkommt König Mnley nnd sein Vezir, dem Renegaten, Abul Cacim Vanegas, aus seinem Verstecke, Schloss Mondnjar, nach Malaga. Mittlerweile war König Fernando auf Ueberrumpelungsflügeln zur Belagerung der, vom tapfern Mauren, Aliatar, vormals Krämer, vertheidigten Veste Loja herangeeilt, hatte sich aber im Eroberungseifer, nnd gegen den Rath seiner erfahrenen Generale, besonders des Marqnés de Cádiz, überstürzt, und musste, nach einer durch Aliatar bei einem Ansfall erlittenen Schlappe, unter heissen Kämpfen sich vor dem ihn verfolgenden Käsekrämer nach Cordoba zurückziehen (Juli 1582). Schlimmer noch bekam den Christen der Streifzug in die Ajarqnia von Malaga, den der Grossmeister von Santiago, Don Alonso de Cárdenas, März 1583, mit der Blüthe des spanischen Heeres und der Anführer unternommen hatte und der mit ihrer vollständigen von König Muley's Bruder, Abn Abdallah, genannt El Zagal (der Tapfere), nnd dem Vanegas in den Schlnchten und Engpässen des Ajarqnia beigebrachten Niederlage endigte. Dieser von der Partei des alten aus Granada entflohenen Königs Muley errungene glänzende Sieg über die Christen erregte eine heftige Eifersucht in der jnngen Brust des inzwischen von der Partei der Sultanin-Mutter in der Alhambra als König von Granada eingesetzten Boabdil, von den Spaniern seiner Jugend wegen 'El Chico', das Kind, genannt, so dass er mit starker Kriegsmacht zur Belagerung der von den Spaniern besetzten Stadt Lncena aufbricht.

„Allah schütze Dich, mein Sohn,
Mahom nehme Dich in Hut." †)

Mit diesem Segen lässt die Romanze die Königin Mutter, die Sultanin, gen. Aixa, von ihrem Sohne, König Boabdil, genannt 'El Chico', dem jungen Vaterentthroner und -Verjager, Abschied nehmen. Aber weder Allah noch Mahoma retten König Chico in der Schlacht von Lncena (April

†) Alá te guarde, mi hijo,
Mahoma haga en su guarda.

Gonzalo den Oberbefehl im italienischen Kriege zu verdanken haben sollte. Sein grosses in diesem Kriege bewiesenes Feldherrntalent recht-

1483), oder retten ihn nur vor der Schwerterwucht des Fernando de Argote und Luis de Godoy durch die schleunigste Flucht aus dem Getümmel eines blutigen Reiterkampfes hinter ein Dorngebüsch, wo ihn der Commandant von Lucona, Don Martin Hurtado, entdeckte, hervorzog und, ohne in ihm den Rey Chico zu vermuthen, auf's Castell von Lucena bringen liess. Hier, aus den ihm von seinen maurischen Mitgefangenen erwiesenen Huldigungen als König Boabdil erkannt, ward er auf Befehl König Fernando's nach Cordoba in die Festung Poreuna gebracht. Welcher Schmerz für die Königin-Mutter, als sie die Kunde erhielt, und welches Herzleid für des gefangenen König-Jünglings junge Gemahlin, die zärtliche Moraima! „Ay, Ay de Lucena!" schluchzte ihr Klagegesang über den schmucken, in goldener Rüstung gefangen genommenen jungen König von Granada, von den Spaniern genannt El Chico, und von den Mauren 'El Zogoibi' „der Unglückselige." Seine durch Königin Isabel bewirkte Freigebung, dieso vollends war, inbetracht der ihm auferlegten Bedingungen, der Nagel zu seinem Sarge und seines Granada-Reiches Sarge; jeder Stipulationspunkt ein ‚Ay, Ay del Zogoibi!'

O der heissen Thränen, der innigen Umarmungen von Mutter und Sohn, Gattin und jungem Gemahl im Gartenschlosse von Albaicia! Ach, der blutigen Strassenkämpfe in Granada, wo Boabdil zum zweitenmal von den Abencerrages als König von Granada ausgerufen wird, seine Partei aber von seinem Vater, dem greisen König Muley und dessen Minister, Abul Cazim Vanegas an der Spitze der Gegenpartei, der Zegríes überwältigt, die Strassen und Plätze der üppigsten aller Königsresidenzen mit dem Blute, mit den Leichnamen seiner tapfern Parteikämpfer überschwemmt und überfüllt sieht, und sich noch glücklich preisen kann, und seinem Alá und Mahoma auf den Knieen für den Waffenstillstand danken muss, der eine Theilung der Königreichs Granada zwischen Vater und Sohn, altem und jungem Könige Muley und Boabdil herbeiführt, so dass die eine Hälfte, der Granada-Theil, dem alten, die andere Hälfte mit der Residenz Almeria dem jungen Maurenkönige zufällt. Ein Halb- und Halbreich, eine in zwei Hälften zerbrochene und zwischen Vater und Sohn, die Führer zweier, das letzte spanisch-maurische Königreich in Zwietracht zerreissenden Parteien, getheilte Herrscherkrone — da kommo nun Einer und leugne die auch hier vor Augen liegende, den landschaftlichen Parallelformen der pyrenäischen Halbinsel gleichlaufende geschichtliche Parallelgestaltung! Leugne sie dem parallelen Kehrbilde, dem katholischen Königspaare gegenüber, das die beiden Hälften des granadinischen Königreichs, eine mit der andern und eine durch die andere, erobert und in die parallelen Taschen steckt. Schlag auf Schlag und Pasch um Pasch! Am Flusse Lopera (in Andal.) des alten Halbherrschers, König Muley's von Granada Statthalterpaar: der Feldherr und Partei-

fertigte nur die Wahl der Königin, die keine andere geheime Vorliebe geleitet hatte, als die für das Beste des Reiches und der Kriegsführung

---

häuptling, das Oberhaupt des schreckenverbreitenden Stammes der Zegríes, Hamet el Zegrí mit seinem Genossen, dem alten Währwolf Bejír von dem spanischen Feldherrnpaare Don Luis de Pontecarrero und Don Marqués de Cádiz zu Paaren getrieben und die Festung Zahara zurückerobert. Im Verein mit Don Luis de Pontecarrero pflanzte Don Gutierre de Cardanas (1484) die vereinigten Fahnen auf den Mauerwällen von Alora auf, die erste Festung, die den furchtbaren Schlägen der vervollkommneten und in diesem Kriege zuerst in ihrer verbesserten Form angewandten Artillerie erlegen. Nach dem Fall von des alten erblindeten, in der Alhamhra bettlägerig und ohne den schönen Morgenstern hinsiechenden König Muley's Hauptveste Alora, wird des jungen Halbkönigs Festung, Loja, von König Fernando beim Schopf genommen (1486) und die bei der früheren Belagerung dieser Festung vom katholischen Könige gemeldetermaassen davongetragene Schlappe rühmlich wieder ausgewetzt, nach einem wüthenden Kampfe zwischen König Boabdil und Ben Aliatar auf der einen und Don Alonso de Agnilar und Marqués de Cádiz auf der andern Seite. Hier beginnen des jungen Gonzalo de Cordoha Kriegs- und Glückssterne aufzugehen, strahlend in den ersten glänzenden Waffenthaten, und Gonzalo war es, der mit König Boabdil wegen der Uebergabe der Stadt und Festung Loja verhandelte. Boabdil musste dem Titel eines Königs von Granada entsagen und den eines Herzogs oder Marqués von Guadix annehmen, sich ferner verpflichten, seinen Oheim, Don Zagal, der des alten Königs Muley Halbkönigsrecht verfocht, unausgesetzt zu bekriegen. Die maurischen Soldaten erhielten freien Abzug mit Sack und Pack. Ein Kinderspiel von Capitulation neben jenen Riesencapitulationen, vor welchen die Kriegsgeschichte ihre sämmtlichen Siegesfahnen senkt: die Uebergabe von Sedan, Strassburg, Metz — wer nennt sie alle? — jenen Erdbeben vergleichbar, wo ganze Erdstrecken mit ihren Gebirgen plötzlich versinken und andere aus der Tiefe emportauchen. Hunderttausende von französischen Soldaten verschwinden mit ihrem alten schlottrigen elendlich verkommenen Muley und dessen Boabdil vom Boden Frankreichs, indess an ihrer Stelle die deutschen Heere und ihre glorreichen Führer ganz Frankreich mit ihren Siegestrophäen bedeckten und französische für uneinnehmbar berufene Festungen wie reife Aepfel vom Baume schüttelten.

Inzwischen fanden unter den beiden maurischen Palast- und Kriegsparteien unausgesetzte Schlächtereien statt; unter den Truppen des zum Marqués de Guadix degradirten Boabdil, der aus seinem Residenzschloss Albaccin hervorbrach, und Onkel Zagal's Kriegsschaaren, die sich ihm von der Alhambra aus entgegenwarfen. Hie Zegríes, hie Abencerrages! Während die Saracenen, Oheim und Neffe, sich gegenseitig würgten und

(Chronica del Gran Capit. c. 23). Die von Fernando II., der mit seinem Vater Alfonso II. des Thrones von Neapel für verlustig erklärt worden

die beiden Hälften des granadinischen Königreichs wie die eines vom Wirbel bis zum Sattelknopf mitten entzweigespaltenen Kampfritters, rechts und links zu Boden stürzten und das maurische Granada, gleich jenem Granatapfel, den der Höllengott mit seiner geraubten Gemahlin, Proserpina, theilte, um sie für ewige Zeit der Hölle zu verpflichten, von den zwei Parteien zerpflückt, während solches wechselseitiges Zerfleischungsturnier auf dem Kampfplatze zwischen Schloss Albaccin und Schloss Alhambra von den Moslim dem castilisch-aragonischen Christenheere als ergötzliches Schauspiel dargeboten ward: jauchzte dieses seiner auf einem prächtig mit Gold- und Silberzeug aufgeschirrten Saumthier, auf goldgesticktem Scharlachsattel und in fürstlichem Prunkgewande, die Reihen ihrer im Einschliessungslager vor der Festung Moclin entlang galoppirenden Königin Isabel entgegen, die glorreich zerfetzten, von ehrwürdigem Schlachtenstaub und Pulverdampfe geschwärzten Siegesfahnen mit Jubelgrüssen senkend, und ihr die maurischen, den Minarets der eben eroberten Festungen Illora, Moclin, Montefrio, Colomera und el Salar, entrissenen Banner zu Füssen legend (Juni 1486), wozu sich alsbald die Thurmfahne der von ihrem Gemahl König Fernando und Hernan Perez del Pulgar, genannt el de las Hazañas („der von den Kriegsthaten"), bezwungenen festen Stadt Velez gesellte. Dort aber, auf dem wechselseitigen Zerfleischungskampfplatze zwischen Boabdil's Residenzschloss Albaccin und König Muley's und seines kriegestapfern Bruders, Zagal, Hochburg, Alhambra, dort hatten mittlerweile Moabdil's Abencerragen über Muley-Zagal's Zegríes einen entscheidenden Sieg erfochten, der Boabdil's triumphale vom Volk bewirkte Zurückführung nach der Alhambra, Onkel Zagal's Flucht nach Cadix und König Fernando's unaufhaltsamen Eroberungsmarsch auf das hochumthürmte Malaga zur Folge hatte. Die Erstürmung der vom wildfurchtbaren Hamet el Zegrí vertheidigten Stadtveste riss solche Lücken in Fernando's Schaaren und umhäufte die von Mauerbrüchen schon durchtrümmerten Werke mit so hochgeschichteten Leichenwällen, dass König Fernando's Erstürmungsheer zu zagen und zu wanken begann, wenn nicht die aus Cordoba vom klugberechnenden König herbeschiedene Königin Isabel durch ihre Zaubererscheinung, begeisternde Blicke und Ansprache die Truppen beseelte und zu erneuten Heldenthaten entflammte. König Fernando selbst fühlte von der Nähe des heroischfeenhaften Weibes seinen Kriegsmuth beflügelt; liess sein wuchtigstes Festungsgeschütz vom grössten Caliber anfahren, doch bevor er dessen mörderische Wirkung erprobte, noch einmal den unbezwinglichen, unzähmbaren Hamet zur Uebergabe, unter den grossmüthigsten Bedingungen, auffordern. Wie der Fels die Meereswogen wegschlendert, so verwarf der unnahbare Zegrí auf den Trümmern der schon halb zerstörten Veste des

war, bei Seminara in Calabrien von dem französischen Heerführer Chevalier d'Aubigny (einem Schotten von Geburt aus dem Hause Stuart)

Königs Vorschläge. Die Vorstellungen aber, die ihm, in aller Unterthänigkeit, eine aus den ehrwürdigsten Familienvätern und den angesehensten Capitalisten der Stadt bestehende Depntation zn beherzigen gab, erwiderte der nngethüme, stnrmfeste Vertheidigungsdämon mitten ans seinen Kanonenflammen heraus wuthvoll um sich schnanbende Schntz- und Schirmtenfel von Malaga's Trümmerwällen, der berserkerische Mohr, der beschnittene Satan, Hamet el Zegrí, mit dem Befehl an seine Kriegsknechte: die Bittsteller auf den Marktplatz der Stadt zn führen und allesammt daselbst sofort zn erschiessen.†) Ein anderer Zegrí das, als die hentigen Gambetta's nnd Jules Favre's von der „Nationalvertheidigung", die hinter den Manern versteckt des noch ungefährdeten Tours, oder aus der Luftballonperspective herab dem deutschen ganz Frankreich erobernden Heere eine Nase zuhöhnen, würdig der Strassenjungen, die sie zu Frankreichs Nationalvertheidigern und Regierern gemacht, und anch derer Machwerke, der Nationalvertheidigungsbnben würdig, die es so lange forttreiben werden, bis man ihnen selber über die Köpfe kommt, nnd so lange sie noch Speisevorrath genng haben, um ihn ans der Vogelperspective hernnter als richtige Windbeutel-S–Kerle wieder von sich zn geben. Hat aber Held Hamet el Zegrí sich zum Ziele legen müssen, nach einer, trotz heidenmässig tapfern Ansfalls, erlittenen Niederlage; mit Ketten belastet und von seinem eigenen Lieutenant, Ali Doadux, dem katholischen Königspaare ausgeliefert: so werden wohl anch die Creaturen der Pariser Strassenjnngen bald anf dem letzten Loche pfeifen; nicht lange mehr mit dem einzigen Festungssteine, den sie nicht abtreten wollen, nm sich werfen, mit Steinen von Festnngen, die bereits in dentschen Händen, übergeben und abgetreten; nnd werden auch über ein Kurzes den Einzug der Dentschen in Paris erleben, und froh seyn, wenn sie noch erleben, den siegesfeierlichen Einzug des deutschen Heeres nnd seines königlichen Oberfeldherrn in die ausgehnngerte Kothweltstadt, die sich, wie Malaga dem katholischen Königspaare am 20. Aug. 1487, noch vor Jahresschlnss dem protestantischen Könige von Prenssen, ihrem grossmnthvollen Besieger auf Gnade nnd Ungnade überliefern wird††), ihrem Wohlthäter, ja, im Gegensatz zn dem katholischen Königspaare, das über Malaga's Gesammtbevölkerung die Sclaverei verhängte — dem Befreier, Heilnng- und Heilbringer des französischen Volkes, der ihm den Staar mittelst der Zündnadel stach, es gründlich heilend von der Verblendnngsblindheit des Grande Nationwahnes und der bis zum Nationalblödsinn verdummten Unbesiegbarkeitseinbildung; heilend wo möglich auch von seiner in den Orgien dünkelvollster Nationaleitelkeit sich wälzenden Unverschämtheit; von jener verheerendsten aller

†) Pulgar, Cron. III. c. 78. — ††) Geschrieben 1870 am zehnten November, Schiller's Geburtstag, quod felix faustumque sit!

erlittene Niederlage wetzte Gonzalo ruhmvoll aus durch umfassende, mit geringen Heereskräften bewirkte Eroberungen (1496), die Fernando II.,

Seuchen, jener durch alle Volksklassen Frankreichs, als neueste Franzosenkrankheit, grassirenden Verlogenheit, und, wenn nicht heilend, so doch, will's Gott, eine Ahnung weckend von der beispiellosen, bis zu gänzlicher Abstumpfung gegen Ehre, Wahrhaftigkeit und Menschenwürde ausgearteten Sittenverwilderung; zur grössten Schmach dieses ehedem ruhmreichen Culturvolkes, des einstigen „Vorvolkes" der Befreiung von mittelalterlichen Verkommnissen; des Lucifervolkes der Verstandesaufklärung und der modernen Gesittung, dessen Leuchte — pudendum dictu — zu einer schmachrigen Rochefort-Laterne verkümmerte: Die Augias-Stalllaterne des Second Empire, zu welchem ganz Frankreich sich gemistet hat, versunken in den Gesammtauswurf, wo die Laterne sich ausnimmt, wie die jenes betrunkenen Stallknechtes, die man neben der Schlammgrube stehen fand, in die der Besoffene hineingetaumelt und worin er elendlich versank. Die Laterne stünde noch da, wenn nicht inzwischen der deutsche Hercules den Alpheus seiner Krupp'schen Geschütze in den Augiasstall hineingeleitet und tüchtig aufgeräumt hätte. Und nun verweigern sie den abgemachten Preis dafür! ganz so wie der schmutzig-geizige Rindviehkönig, Augias, dem Hercules den schwerverdienten Lohn, den ausbedungenen zehnten Theil der Ochsen, vorenthielt, ein im Verhältniss zu den 30,000 Rindern des Augias' immerhin reicherer Antheil, als der deutsche Hercules beansprucht. Was bleibt diesem übrig? Er wird sich, wie Alkmene's Sohn, selbst bezahlt machen und sein Antheil Ochsen als wohlerworbenes Eigenthum vor sich hertreiben in die Heimath.

Der letzten Katastrophe der achthundertjährigen Maurenherrschaft auf der pyrenäischen Halbinsel, dem Gnadenstosse: der Eroberung der Residenzstadt Granada, ging in diesem romantisch-kriegerischen Vernichtungskampfe noch mancher blutige Strauss vorauf, der einem ritterlichen Lustgefechte zu der Dame Ehrenverherrlichung glich: Die Einnahme der Festung Baza z. B., wo Zagal, Muley's Bruder und Nachfolger, mit seinem Höfchen residirte, ein vom Guadalquivir und Guadalentin durchströmtes Eden, von Zagal's Schwager, Prinzen Cid Hiaya, tapfer vertheidigt, bis ihm, dem frauenholden, ritterlichen Mohren, der Anblick der eben vor dem Kriegslager Heerschau abhaltenden Königin Isabel wie ein Liebespfeil das Herz durchdrang. Als sie die feindlichen Verschanzungen mit Gewährung des Prinzen in Augenschein nahm, führte er seine Truppen mit wehenden Fahnen und klingendem Spiel in Feldzugsparademarsch an der erlauchten, Herzen wie Festungen einnehmenden und erobernden Königin vorüber. Wie hätte der galante, maurische Prinz den Capitulationsvorschlägen widerstehen mögen, dessen Herz beim ersten Blick sich auf Gnade und Ungnade ergeben hatte! Zumal ihm und seinem Heer ehrenvoller Abzug und Zugeständnisse bewilligt wurden. Sein Schwager, der Emir Zagal, der in Guadix krank darnieder lag, genehmigte die Capitulation

Enkel Fernando's I., der uns als Bastard Alfonso's V. von Aragonien, Oheims Fernando's des Katholischen, bereits bekannt, wieder in den

---

und unterschrieb den Vertrag (4. Dec. 1488). Den grössten Triumph über die maurischen Prinzen feierte Castiliens fromm katholische Königin-Amazone durch Cid Hiaya's Bekehrung zum Christenthum. Mit Wonne gab der zärtliche Allahverleugner Mahom's Paradies, sämmtliche Houris miteinbegriffen, für einen einzigen von Isabel's heilig-holdseligen Blicken preis. Nun sanken Festungen auf Festungen: Almeria, Guadix, im Verein mit König El Zagal, Beduan Vanegas und zwölf Zegries-Paladimen, dem katholischen Herrscherpaar zu Füssen. Huldreich lud König Fernando die Gebeugten, Niedergeworfenen zu einer lustigen in den paradiesischen Revieren vor Almeria abzuhaltenden Jagdpartie ein; eine fürstliche Hochwildjagd, wobei das höchste Hochwild, das todtgehetzte maurische Königswild, wie Aktäon, Jäger und Wildpret zugleich spielte (30. Sept. 1489).

Nur König Boabdil, der Rey Chico, der nun wieder in seinem angestammten Herrschersitze, der Stadtveste Granada, in der goldenen Alhambra thronte, nur Boabdil wagte noch, den letzten Todeskampf ringend, König Fernando's Aufforderung zur Uebergabe von Granada zurückzuweisen. Sein Todeskampf, ach der Trübsal! — selbst dieser zuckte und krampfte, nur gezerrt von den eisernen Drähten in der Hand des empörten granadinischen Pöbels, der den armen Chico zu Widerstandsäusserungen, zu kriegerischen Todeskrämpfen, zwang. Der letzte der Maurenkönige, nach achthundertjähriger, von unausgesetzten Zurückeroberungskriegen durchstürmter, erschütterter Herrschaft, der letzte schon auf Gnadenhalbsold gesetzte Maurenkönig, das „unselige Königskind" El Chico — von seinem eigenen aufrührerischen Volke zu einem letzten König in letzten Herrscherzügen, zu einem um sich schlagenden Hampelmann in Todeskrämpfen aufgestachelt, jenem silbernen Skelette vergleichbar, das zuletzt beim Petronschen Schwelgmahl an den Schnüren des Schlemmers den Kehraus tanzt! Ay, Ay del Chico — Fernando rückt vor Granada in Begleitung — o des kläglichsten Endeanfangs! — in Begleitung von König Zagal am Jagdkoppelstrick und des von seiner Turnierdame Königin Isabel getauften apanagirten Prinzen Cid Hiaya, der, für König Fernando eine maurische Festung, la torre de Roman, „Thurm Roman", durch schnöde List in Besitz nimmt, als Beweis unterwürfiger Treue! Traun, als unwiderleglichen Beweis von dem letzten mit Verzweiflungsflüchen ausgehauchten Seufzerröcheln der maurischen Herrscherdynastie in Spanien! König Chico versuchte noch ein paar verunglückte Festungsangriffe, Symptom eines gewissen Todes, wie das spastische Zupfen und Zusammenkneifen der Bettdecke von Nervenkranken, die im Sterben liegen.

Gleich jenen orgiastischen Grabesfeiertänzen um den Scheiterhaufen des mit allen seinen Schätzen und Weibern sich verbrennenden Sardanapal,

Besitz des Thrones von Neapel brachten. Im italienischen Kriege bewährte Gonzalo die im granadischen durchgemachte Kriegsschule,

---

schlangen vereinzelte Waffenthaten castilischer und maurischer Ritter ihren Reigen um das flammende Sterbebett des granadinisch-maurischen Königreichs. Flammend im Feuer, das der kühne, schon erwähnte castilische Kämpe, Hernan Perez del Pulgar, mit fünfzehn seiner Genossen bei nächtlicher Stille in die Strassen von Granada, in die er sich eingeschlichen, im Palaste und in Minarets aufleuchten liess, nachdem er an das Hauptthor der grossen Mezqueta mit seinem Dolche ein Pergamentblatt geheftet, worauf die Worte Ave-Maria zu lesen waren. Die maurische Schaarwacht, die auf den Verwegenen, der seine That mit dem selbstgefachten Brande illuminirte, eindrang, verjagte Granada's Strassenerleuchter aus dem Stegreif und dieser erschien mit seinem kleinen Gefolge im castilischen Lager, glorreich wie Achilles nach einer ähnlichen Brandlegungsexpedition auf den um Ilium gelegenen Inselstädten im Griechenlager dahertrat. Aehnliche Ausflüge unternahmen Gonzalo de Cordoba, nachmals der „Grosscapitän", und sein Waffenbruder, Martin de Alarcon. Auf einem solchen Argonanten-Streifzug erbentete Conde de Tendilla nicht blos ein goldenes Vlies, — ein goldenes Schäfchen ganz und gar, in der schönen Fatima, einer Verwandten König Boabdil's, die eben auf ihrer Brautfahrt nach Africa begriffen war, und tauschte sie, als katholisch ritterlicher Bräutefänger, gegen zwanzig kriegsgefangene christliche Geistliche und dreissig castilianische Ritter aus, die ihm König Boabdil für die schöne, von ihrem galanten Räuber mit kostbarem Brautschmucke noch obenein beschenkte Saracenin, Fatima, zusandte. Abwechselnd mit solchen Kriegsbrautfahrten und Beutezügen castilischer Ritter, fanden im christlichen Lager, vor Königin Isabel und ihren Hofdamen, Turniere zwischen castilischen und maurischen Rittern statt Diese frauenhuldigen Kampfspiele, diese Wettkämpfe in gegenseitig geharnischter Galanterie, während der ganzen Dauer des romantischsten der Vernichtungskriege — des prächtigen, von Trophäen und Schilden umwogten, von klagesüssen Romanzengesängen einstürzenden Scheitergerüstes und Flammenstosses des maurisch-castilischen Ritterthums selber — sie konnten die Einäscherung der Moslemherrschaft auf der pyrenäischen Halbinsel nur beschleunigen. Als vollends aus der Parallelasche des, berichtetermaassen, durch ausgebrochenes Feuer verbrannten königlichen Zeltlagers sich auf Königin Isabel's Feenmachtwort plötzlich wie über Nacht, angesichts von Granada, die Zeltlagerstadt, Santa-fé, in steinernen Mauermassen erhob: da erkannte König Abdallah (Boabdil el Chico), dass der Maurenherrschaft letzte Stunde geschlagen. Da erblickt er mit Todesschrecken in den unversehens aus dem Boden emporgestiegenen Mauern der Zeltstadt des „heiligen Glaubens" sein und seiner Väter, seiner Herrschaft und des ganzen maurisch-spanischen achthundertjährigen Königreichs Mausoleum, dessen geschichtliche

besonders hinsichtlich der Verwendnng der leichten Reiterei, einer nenen Taktik, die ihm die glänzendsten Erfolge errang. Von Fernando II.

Signatur die am 2. Januar 1492 erfolgte Uebergabe der Stadtveste Granada an das katholische Königspaar darstellt. Eine Uebergabe, die vollkommen einem grabesfeierlichen Gepränge glich, wobei das katholische Siegerpaar, gefolgt von seinem ganzen Hofstaat nnd einer glänzenden Ritterschaar, in Procession hinanfzog nach der Alhambra, an deren Pforten der Cardinal Mendoza, der Comthnr Cardenas nnd der Alcaide Aben Comixa das Königspaar vor einem Trauertempel empfingen, worin der goldene, schwarzumhangene Sarg einer achthundertjährigen Fremdherrschaft prangte. Die Alhambra selbst war dieser Sarg; die Alhambra, aus einem goldenen Sonnentempel, ans einem, von goldenem Arabeskengespross und goldenen Koransprüchen nmrankten Feenschlosse znm düsteren, die Leiche eines Jahrtausend alten Königreichs bergenden Katafalk erloschen.

Den lachenden Erben, dem erlauchten Königspaare, das so siegesfroh vor diesem Katafalke weilte, schwante wohl nicht, dass binnen Kurzem anch seine tansendjährige Dynastie so daliegen werde, eingenrnt in dem eigenen Doppelsarge †) und neben diesem der Sarg des frisch dem erstorbenen Pelayostamme eingeimpften habsburgischen Fürstensprosses, Philipp des Schönen; und dass der letzte Franensprössling des gothischen Königsgeschlechtes, des katholischen Königspaares einzige Tochter und Reichserbin, die irrsinnige Königin Jnana, aus dem Paradesarge ihren so recht eigentlich wahnsinnig geliebten Gatten, den schönen habsburgischen Prinzen, pochen werde mit den ungestümsten Schlägen der kleinen königlichen Faust! ähnlich jenem geistesirren Mägdlein in des österreichischen Dichters Trauerspiel: „Der trene Diener seines Herrn", das an den Sargdeckel des Geliebten in gleicher Absicht klopft. Und es ahnte wohl anch nicht dem siegreichen Königspaare vor dem Goldsarge der maurischen Königsherrschaft, ahnte ihm nicht, dass sein kaiserlicher Enkel, der wahnsinnigen Königin Jnana und des schwachsinnigen schönen Philipp's I. Sohn, Kaiser Karl V., der Beherrscher zweier Weltreiche, bei lebendigem Leibe in seinem Sarge die eigenen Exeqnien abhalten werde; noch dass mit ihrem Urenkel, König Philipp II., beide Weltreiche, das alte nnd neue Spanien, wie ein niedergebrannter Scheiterhaufen allmählich mit seinem blendenden Flammenschein in sich zusammensinken und nnter seinem eigenen Aschenhaufen, vom Umfange zweier Welten, sich begraben werde; noch dass binnen weniger Menschenalter noch weitere zwei spanische Dynastien erlöschen nnd an des doppeldynastischen Herrscherpaares, der Königin Jnana und des schönen Habsbnrgers, Philipp's I., parallelen Geisteskrankheiten: bigottem Wahnsinn und nymphomanem Schwachsinn zu Grunde gehen würden; an beiden, in der letzten Isabel vereinten

†) Königin Isabel starb am 26. Nov. 1504. König Fernando 23. Jan. 1516

in das Einschliessungslager vor der blokirten, vom Herzog v. Montpensier vertheidigten Festung Atella berufen, zwingt der im Lager vom Könige von Neapel und dem Legaten des Papstes, Cesare Borgia, feierlich empfangene, von den Truppen mit dem Znruf El Gran Capitan (21. July 1496, Zurita, Rey don Hernando, 4611. c. 27), begrüsste Gonzalo den französischen Herzog zur Uebergabe der starken Festung, und den Chevalier d'Aubigny, von Brantôme „der Ritter ohne Tadel" genannt (Chevalier sans tâche: Hommes illustres t. II. p. 35), Calabrien zu räumen. In diesem Jahre stirbt der 28jährige König von Neapel, Fernando II. an den Folgen übermässig genossener ehelicher Freuden, ein chevalier sans tâche und Gran Capitano des Ehebettes, auf welchem, aber ausserehelichen, Felde der Ehren der grösste Capitan des Zeitalters unwelkliche Lorbeern geerntet hat: Papst Alexander VI., der dem castilisch-aragonischen Königspaare, Fernando und Isabel, 1497 den Titel Reyes catolicos verlieh, znm empfindlichsten Verdrusse des französischen Königs, Charles VIII., der, stolz auf den, seinem Vater, Lonis XI., von Papst Pins II. gespendeten Titel: „Allerchristlichster" (Rex christianissimus), das heilige Gnadengeschenk mit einem verwüstenden Einbruch in die päpstlichen Staaten erwidert hatte. (Zurita a. a. O. c. 40.) — Für Papst Alexander VI., der ähnliche Einbrüche in fremdes Ehegebiet täglich, stündlich ausführte, eroberte des katholischen Königspaares Grossfeldherr, Gonzalo oder Gonzalvo de Cordoba, die Festung Ostia, Versteck und Raubhöhle des Banditen Gnerri — Bandit, weil an Heeresmacht nnr ein kleiner Capitan — dem denn anch, in Rücksicht dessen, der grosse Capitan das Leben schenkte. Bei seinem Einzug in Rom vom Volke als „Befreier Roms" (Liberatore di Roma) angejanchzt, vom Papste, dem er den Fuss küssen wollte, mit einem Wangenkuss beatificirt, und mit der goldenen Rose beschenkt, von der in der Regel nur der Dornenzweig übrig bleibt, den abgesetzte oder davongelanfene Königinnen nnd Kaise-

---

Krankheiten zn Grunde gehen würden: der letzten, der parodistischen Spottgebnrt jener grossen Königin, der ersten katholischen Isabel. — So viel vorläufig von Spaniens Herrschergeschichten seit dem katholischen Herrscherpaar, so viel vor der Hand in Pansch nnd Bogen. Nach Maassgabe des Fortschreitens unserer Geschichte des spanischen Drama's werden anch die Hanptfiguren der spanischen Geschichte, freilich immer nnr als Randverzierungen unter unserem Texte, mehr nnd mehr znm Vorschein kommen, wie etwa die Figuren im Spiel Karten, das, vom Tische gefallen, nnten am Boden von selbst in seinem bunten Bilderfächer anseinanderschlägt: Könige, Damen, Buben, Caval's, Espadillen und wie sonst noch die Kartenfiguren des alt-nationalspanischen Tarokspiels heissen mögen, die wir von der spanischen Komödie so meisterlich dnrcheinandermischen nnd mit allen 22 Trümpfen des sinnreich verwickeltsten der Kartenspiele werden stechen sehen.

rinnen, anstelle der in Fluchteile entfallenen Krone, sich um die Schläfe winden — was begann Gonzalo mit dem Dornzweige der goldenen Rose? Er gab den goldenen Rosenzweig dem heiligen Vater zu — riechen, ihm die geheiligten Wangen mit demselben, in Erwiederung des Wangenkusses, streichelnd, rechts und links auf die Backen, klitsch klatsch! „Es wäre besser für Se. Heiligkeit, die Kirche nicht durch sein skandalöses Leben in Gefahr zu bringen durch Entweihung ihrer Heiligkeit, inmitten so vieler schandbar begünstigten Bastarde und Bastardinnen; und wäre besser, dass der heilige Vater einer solchen heiligen Familie mit seiner Person, seinem Haus- und Hofwesen eine Besserung vornehmen möchte, die der Kirche dringend noththäte.*) Und dass es ein gottgefälligeres, christlicheres, des Heilandes und des Apostels Petri würdigeres Werk wäre, als 'caballero sin tacha', als 'Ritter ohne Flecken', für das Heil der Kirche und der Gläubigen zu handeln und zu streiten, denn als über und über und durch und durch befleckter Ehebrecher, Blutschänder und Giftmischer auf den Glauben an die unbefleckte Empfängniss mit Feuer und Schwert die Christenvölker zu taufen, und seine mit Verbrechen, Todsünden, Lastern und Schandmalen, wie mit Schwären übersäte, wie mit allen Plagen Pharao's bedeckte Person, als unfehlbare, gottgleiche, der Christenheit zur Anbetung, zum Götzendienste, aufzurichten". Wie nahm nun Seine unfehlbare Heiligkeit, Papst Alexander VI., das Wangenstreicheln des Gran Capitan mit dem Dornzweige der goldenen Rose auf? „Mit sprachlosem Erstaunen" — versichert der Jesuit, Abarca — „verwirrt und verblüfft von dem lebendigen Glanze der Wahrheit,"**) — so verdutzt, dass Papst Borgia bald den linken, bald den rechten Backen automatisch den ihm von seinem Landsmann, dem Gran Capitano und Libertador de Roma, mit dem Dornzweige der eigenen goldenen Rose versetzten Backenstreichen hinhielt. Heil dir, Gran Capitan, für dieses, dem heiligen Vater der goldenen Rosen, goldenen Kälber und goldenen Bullen, Umdenbartgehen mit dem Dornenstengel der geweihten Rose, geweiht zum Huldgeschenke für gekrönte Hetären, gekrönte Hydern, mord- und lustüppige Sumpfschlangen sub rosa, mit goldenen Stirnmasken, dergleichen auch ihre Urgrossmutter, jene Hyder, eine trug.***) Heil dir, Heil und Gottessegen, Li-

---

*) y acalorándose El Capitan Español en su descurso le dijo: „que le valiera más, no poner la iglesia en peligro con sus escándolos, profanando las cosas sagradas, teniendo con tanto favor suhijos, y que le requería reformarse su persona, su casa y su corte que bien lo necesitaba la cristiandad". Laf. a. a. O. X. p. 52. — **) Abarca, Reyes de Aragon, Rey XXX. c. 9. Gleichlautend: Zurita a. a. O. III, c. 4. Giodio, Vita Magni Gonsalvi p. 222. Guiciard., Istor. l. III. Chron. del Gran Capit. c. 20. Vgl. Laf. a. a. O. — ***) *ὅτι τὴν μέσην κεφαλὴν τῆς ὕδρας — χρυσῆν εἶναι.* Ptol. Nav. Histor. Lib. II. 5. (Mythogr. edit. Ant. Westermann. Brunsv. 1843 p. 185.)

hertador de Roma! Dafür Heil und Segen, dass Du dem heiligen Basilisken den Spiegel vorhieltest, der ihn vor dem eigenen Anblick, nach Basiliskenart eben, erstarren machte, aber auf einen Augenblick nur, Gott sey es geklagt! daher auch Du, nur Du, Gran Capitan, für diesen einzigen Augenblick „Rom's Befreier" heissen dürftest, die endgültige Befreiung in Aussicht stellend auf weitere vier Jahrhunderte. Durch wen aber diese Befreiung, nach Ablauf der Zeiten, geschehen, mit Hülfe welches Gran Capitan oder welcher Capitanos sie erfolgen solle, davon hatte Papst Borgia's Gewissensgeissler mit der goldenen Rose schwerlich ein Vorgefühl. Durch wen kam sie denn nun zu Stande, die grosse Befreiung? Durch die italienische Actionspartei etwa? deren Action den Stiefel, Italien, in einen Fortschrittstrab versetzte, dem ähnlich, welchen jener Kranke im Fieberparoxismus seinen Stiefel ausführen sah, der im Winkel, wo er lag, sich erhob und von da bis an's Bett des Kranken stapelte und wieder zurück, stramm, sträklich, actionsmuthig? Blieb es diesen Actionsmännern vorbehalten, nach vier Jahrhunderten die Erbschaft des Gran Capitan und Libertador de Roma, die Befreiung Roms anzutreten? den italienischen Actionspatrioten vorbehalten, mit denen der heilige Stuhl, wie beim Klopfgeister-Tischrücken der Tisch mit seinen Angriffsmännern, im Kreise umlief, stehen bleibend auf dem alten Fleck? Oder hätten wir Gonzalo's in Aussicht gestellten wirklichen Libertador de Roma wohl gar in obgedachtem Stiefelgeisterseher, im Kranken selber, dem weltgefeierten Kranken auf Caprera zu erblicken? Der nach seinem Siegeslaufe durch Calabrien und Sicilien die beiden an seinen Stiefelsohlen haften gebliebenen Königreiche abschüttelte und oberherrlich seinen König mit denselben belehnte? Und der als Dank dafür dann auf die Ziegeninsel verbannt ward, den angemessensten Aufenthalt freilich für Italiens Fusskranken Philoktet in rother Blouse, der mit seinem Heldenbogen so viele Böcke geschossen; den grössten zuletzt, wobei ihm der Heldenbogen in der Hand entzweibrach, der Bolzen auf den Schützen zurücksprang und der hochüberschnellende Bogen dem italienischen Philoktet in's Gesicht schlug, dass er sein schamrothes Gesicht mit seinem rothen Kriegshemde bedeckte und dastand, wie ein bestraftes Kind. Diesen grössten letzten Bock schoss er, als Anführer und Schützenkönig französischer Freischützenbanden; Scorpionen, die, jener Volkssage gemäss, wonach Scorpionen aus verwesten, in Bocksblut erstickten Krebsen entstünden, gleichfalls aus dem in Blut verfaulten Aase der verkrebsten Grande Nation hervorkrochen, — Freischützen — Scorpionen, vom Feuerkreise der deutschen Waffen umschlossen, den sie mit einem Verzweiflungsheldenkampfe zu durchbrechen vermeinten, wenn sie die Pfeilstachel gegen sich selbst krümmten und an ihrem eigenen Gifte verreckten. Italiens grösster, auf dem Kriegsschild der Völker hochgetragener, als Völkerhort und Volksbefreier angejauchzter Nationalheld — er wirft sich am Ziele seines ruhmvollen, der Volksbefreiung geweihten Lebens zum Befreier eines Volkes auf, des unfähigsten zur Freiheit, zur Volksherrschaft, das wieder die Drachenzähne der Anarchie aussät, wo-

raus stets wieder geharnischte Gewaltmänner emporwachsen, die sich wechselseitig morden, bis auf Einen, der, wie Kadmos, selber zum Drachen wird, schnaubend: la grande nation c'est moi. Da gab es denn unter solchen von den Eisenmannen allein übrig gebliebenen und, wie Kadmos, in den Drachen zurückverwandelten Vertretern der von ihnen verschlungenen und daher mit ihnen auch identischen Grande Nation, wirkliche Drachen und blos scheinbare, blosse Drachenfratzen, dergleichen Einer, der letzte dieser Hecke mindestens, während ganzer zwanzig Jahre die Rolle des bekannten, beim spanischen Frohnleichnamfeste als Volksschreckpuppe in der Procession umhergeführten Lindwurm spielte, Tarasca genannt, den einige in seinem Bauch versteckte Buben regieren und, zum Entsetzen der Weiber, Kinder, und Bauern, ihnen Mützen, Tücher, Gürteltaschen und was sonst entreissbar ist, von den bekrallten Tatzen des Ungeheuers aus Leinwand, Holz und Pappe, entraffen und rauben lassen. Diese ausgebalgte Drachenfratze hing auf Schloss Wilhelmshöhe, als Schauwunder, an der Saaldecke mittelst preussischer Zündnadelgewehre festgespiesst, verleugnet und geschmäht von denselbigen Buben, die ihn doch regiert und, in seinem Leibe versteckt, bis nach Saarbrücken vorgeschoben hatten, wo er ihnen aus Deutschland herüber Mützen, Tücher, Gürteltaschen, nebenbei auch Vater Rhein sammt Zubehör, Schilfkranz, Urne, Hüftengürtel und was dran und drumhängt als Stromgebiet, langen sollte mit den schreckbaren, statt Krallen und Klauen, Mitrailleusen hervorreckenden Tatzen. Als nun der deutsche Grenzwächter, der treue Eckardt, dem Drachenpopanz die Pfoten abgehauen, den Balg ausgeschüttelt, die Buben abgefangen und bei den Schöpfen genommen, da schrieen die Rackers Zeter Mordio, strampelten mit Armen und Beinen und plärrten und heulten aller Welt die Ohren voll über den abscheulichen Wurm, der an Allem Schuld sey und über den deutschen Grenzwächter, der ihnen die Köpfe so lange durcheinander knuffte und schüttelte, bis sie die beiden vor zweihundert Jahren, unter Anführung eines Grossbeutelschneiders, dem deutschen Reiche, diebischerweise, vom Leibgürtel geschnittenen Taschen, Elsass und Lothringen, zurückgegeben — „die zwei Gürteltaschen?" -- brüllen die Wettersdrachensjungen — „nicht ein Schnippelchen!" während ihnen der Grenzwächter, der treue Eckardt, inzwischen Beide abgewürgt und sie nun in seiner deutschen Gutmüthigkeit wollte laufen lassen. Sie aber, die Teufelsbuben, wüthen und toben in einem fort: Nicht ein Schnippelchen, nicht ein Schnippelchen! und schlagen, und kratzen und beissen um sich, bis dem alten deutschen Grenzwächter die Geduld reisst und er einen nach dem andern „überlegt" und ihnen mit seiner aus schweren Belagerungsgeschützen geflochtenen Ruthe die Forts bearbeitet, die Freischützen gleich mit, die, auf das Zetergeschrei der Jungens, sich dazwischen geworfen und darunter — ist Er's, oder nicht? Ja, bei allen fahrenden Rittern des Actionsfreischärlerthums! Er selbst! — Oder die leibhaften Augen, die es sehen, müssten lügen; Franzosen geworden seyn und lügen, wie nur Mitglieder der Nationalvertheidigung lügen, wie nur die zu Einem

einzigen grossen Lügenmaul höllenrachenmässig erweiterte und aufgesperrte Grande Nation lügt, auf die der Medea den Kretensern zugeschlenderter Fluch ewiger Lügenbeutelei*) überging. Doch nein! nein und aber nein! Was deutsche Augen sehen, das sehen sie. Er selbst! Zappelnd auf Eckardt's deutschtreuen breiten Knieen! Das rothe Hemd aufgestreift und die Actionspartei vom Wächter am Rhein mit seiner Ruthe bestrichen, dass es widerhallt von den Vogesen bis zum Fussknöchel der Apenninen! Schaut doch, schaut! Wie sich der Eroberer von Unteritalien seine hinteritalienischen Besitzungen reibt mit einem grollenden Strafblick auf den deutschen A—panker, ohne Unterschied der Nation, ob sie grande ist, oder frei von den Alpen bis zur Adria. „Mir das?" grollt der Strafblick des einstmals grossen Volkshelden, der sich an dem Ruhmestrank wie „Flick und Flock" am Verjüngungskrüglein, zum Kinde getrunken — „Mir das? Dem Begründer von Italiens Einheit!" „Du?" — fragt der deutsche Rheinhüter, die knochigen Hände stemmend auf beide Kniee — „Du?" — „Wer sonst?" — fragt das ruhmreiche Rothhemd zurück — „Der da!" — versetzt Eckardt, den metallenen Besen ihm vorzeigend — „Der da! auf dessen Wink das Galgenmännlein den Frieden von Villafranca abzuschliessen sich beeilte, das Galgenmännlein, das Deine Vaterstadt Nizza sammt Anhängsel von Italien abriss; das Galgenmännlein vom 2. December mein' ich, das unter meiner Faust im Schloss Wilhelmshöhe, wie das corsicanische Teufelchen in der Wasserflasche unter dem Handdruck auf die Blase, auf- und niedertanzte. Einheit Italiens! Wem verdankt Ihr Venezien, he? Dem da! dessen Hiebe bei Königgrätz so pfiffen, dass der österreichische Aar schleunigst das Lagunengebiet fahren liess, den Eckstein zu Italiens Einheit! — „Rom!" — flammt das Rothhemd, die Oriflamme der Völkerbefreiung, auf, Heldenzornroth — „Rom!" dessen Befreiungsinitiative wir, die Actionspatrioten, ergriffen, trotz Mentana und Deinem Galgenmännlein mit der Chassepot-Nase, das sich zu Boulogne von einem lebendigen Adler ein Stück Fleisch aus dem Napoleonshütlein picken liess, als Vorzeichen, dass ihm die Raben sein eigenes Fleisch von den Knochen picken sollten, hätte ihn Ener Adler nicht unter seine Fittige genommen. Rom! Wir haben es zur Hauptstadt Italiens erhoben — „Ihr?" fällt der deutsche Rheinwächter ein — „Ihr?" und schwingt die Ruthe — „Die that's! die bei Wörth, Strassburg, Metz, kurz, die ganz Frankreich so zusammengefegt und gestrichen hat, wie eben die Jungens da, und wenn sie's leugnen, sagt's ihnen ihr besserer Theil in's Gesicht, der einzig gesunde, der Wertheste, ja Allerwertheste, weil der Einzige, der nicht lügt, inmassen er die Schmiere nicht ableugnen kann, wie Figura zeigt, und der deshalb auch allein den legion d'honneur-Orden an der striemenreichsten Stelle zu tragen verdient. Das Rüthlein da in meiner

*) *Κρῆτες ἀεὶ ψεῦσται* (Heracleit. De Incredibilibus, „Von den unglaublichen Dingen") V. p. 191.

Hand — Du selber hast's gespürt! — Das gab Euch Rom zur Hauptstadt und ich von Rechtswegen bin der wahrhafte eigentliche Libertador de Roma; nicht Eure Volkshelden, nicht der Rienzi, nicht der Gran Capitan und wie sie alle heissen. Ich, auf den Euch schon der Dante verwiesen, der's besser als Ihr alle verstanden. Ich, die rechte Hand der Hohenstaufen, die Euch schon damals die Einheit mit Rom als Hauptstadt gegeben hätten, wenn Ihr nicht die Policinelle wäret, die lieber den heiligen Stuhl als angebornen, angestammten und mit der bunten Jacke verwachsenen Höcker colportiren, als zu einem wahren einheitlichen Grossvolke durch deutsche Bildung, Wissenschaft und Sitte, deutsche Treue, Wahrhaftigkeit, freie Mannheit und Allemannenfreiheit erstarken wollen, und die nicht fühlen, dass alles, was Römisches und Altitalienisches noch an ihnen haftet, todte Schlacke, Auswurfsmasse ist; dagegen was frisch und lebendig, was entwicklungs- und zukunftsfähig an Euch pulsirt, germanisches, normannisches, langobardisches, ostgothisches, deutsches Blut ist; Fleisch und Bein der Hohenstaufen, die jetzt — frohlockt und zittert, je nachdem! — die jetzt wieder erstanden, in einem glorreichen ächtdeutschen Fürstengeschlechte wieder erstanden. Der Kyffhäuser — meld' es daheim! — der Kyffhäuser hat sich aufgethan, und hervor ist der greise Barbarossa, silberweiss geworden, geschritten in alter, will sagen, in verjüngter Kraft: der Hohenstaufe als Hohenzoller, Kaiser Friedrich I. in Gestalt König Wilhelm's I., Kaisers der Deutschen, hervorgeschritten, und Ich ihm zur Seite, ich, die fleischgewordene deutsche Volkskraft mit dem da in der hochgeschwungenen Faust, der nach allen Weltgegenden hin Front macht: nach Osten: gegen den Panbarbarismus des vor der Reife verfaulten Panslavismus; nach Westen: gegen den aus Ueberreife oberfaulen, sitten- und ehrlosen, der Freiheit unfähigen, verlogenen, verwilderten, turco-zuavischen, africanisirten Francianismus; nach Süden: gegen das unfehlbare Pantoffelthum römischer Geistesknechtung; nach Norden hin: gegen den auf dem englischen Dreizack als Hexengabel zum Sabbattanze — aufgespielt nach dem alten Liede „Schleswig-Holstein meerumschlungen", reitenden Scandinavismus." — Sprach's und stapelt mit den zwei Gürteltaschen unter dem Arm auf seinen nunmehr weitervorgeschobenen Hochwartposten, der alte treue deutsche Lugeck, so geheissen in alten Zeiten vom Herauslugen oder Spähen an der schärfsten Ecke von Deutschlands Marken: nach dem beute- und beutelgierigen Frankreich; forthin aber „Lugeck" sich nennend vom Ausspähen mit deutschtreuen Luchsaugen in's Land des Lugs und Trugs, in's Land der Lügen und der mit Lügengas gefüllten Luftballons.

Nach ruhmreicher Beendigung des ersten italienischen Feldzugs (1493 bis 1498), die dem katholischen Königreiche die Herrschaft auf den apenninischen Inseln gewann, kehrte Gonzalo, der Grosse Capitan, nach Spanien zurück, wo ihn das Königspaar mit auszeichnenden Ehren, und das Volk mit Enthusiasmus empfing. Nicht minder glorreiche Siege erfocht Gonzalo in seinem zweiten Kriegszuge (1500—1503). Im Bunde mit dem venezianischen Admiral, Benito Pesaro, erstürmt Gonzalo, nach-

dem sich die türkische Armee von Nauplia nach Constantinopel zurückgezogen, die Festung San Giorgio in Cefalonien, auf deren Wällen er die vereinigten Fahnen von Santiago und San Marco aufpflanzte. Zugleicherzeit fand die berüchtigte Theilung Neapels zwischen Fernando dem Katholischen und Louis XII., König von Frankreich, statt, mit Zustimmung Papst Alexander's VI. Ein französisches Heer rückt nach Neapel (1501), erstürmt Capua, wo es unerhörte Greuel verübt, wie sie nur eine französische Soldatesca üben kann. Gonzalo entreisst dem jungen König Fadrique von Neapel, der ihn zum Herzog von Santangelo erhoben hatte, Calabrien, und zwingt den jungen König zur Abdankung, der nun, als Herzog von Anjou, von Louis XII. Gnaden lebt, und erleben muss, dass sein dreijähriger Sohn, der Herzog von Calabrien, auf Befehl Fernando's als Staatsgefangener nach Spanien gebracht wird, trotz dem, vom Grossen Capitän auf die Hostie beschwornen, Capitulationsvertrage von Tarento, der dem unglücklichen Prinzen und Verwandten des katholischen Königs Sicherheit verhiess. Ein Schandflecken in dem Ruhmesglanze des grössten Feldherrn seiner Zeit, den keine seiner zahlreichen, von der Kriegsgeschichte verzeichneten Waffenthaten tilgen konnte, nicht der Sieg bei Carignola, nachdem zwischen den gewissenlosen Theilern des Raubes, Fernando dem Kathol. und Louis XII. der Krieg wieder ausgebrochen war; nicht die Thränen, die Gonzalo über die Leiche des von ihm besiegten, heldenmüthigen Herzogs von Nemours vergoss; nicht Gonzalo's Einzug in Neapel (16. Mai 1503), noch die Erstürmung des Castells mit Hülfe des vom ersten Ingenieur jener Zeit, von Pedro Navarro erfundenen Sprengungs- und Minensystems. Die Riesenschlacht am Garillano, eine der grössten, ruhmvollsten des Jahrhunderts, nach unsäglichen Kriegsmühsalen auf sumpfigem Boden und Lagerbeschwerden, vor Barletta und in den Maremmen von Pontecorbo, vom Gran Capitan, gegen den Franzosenheerführer, Marquis de Saluzzo, gewonnen (29. Sept. 1503), mit Vernichtung des stärksten und furchtbarsten Heeres, das Frankreich während der italienischen Kriege entsandt — auch dieser Sieg löscht den Verrath und Eidbruch nicht aus, den Gonzalo an seinem Wohlthäter, dem jungen König Fadrique, begangen. Der böse Fleck verdunkelte die Trophäen, trübte den Siegeslorbeer und warf selbst durch den blendenden Schimmer der königlich grossartigen Belohnungen einen vorwurfsvollen Schatten, die Gonzalo an die Führer in seinem Heere vertheilte: an Prosper und Fabricio Colonna, Albiano, Haupt der Ursini's, an Diego de Mendoza, Diego de Poredes, Pedro Navarro*) u. A., jedem von ihnen Schlösser, feste Plätze, Landstriche spendend, in so reicher Fülle, dass König Fernando der Katholische ausrief: „Was hilft's, dass Gonzalo mir ein Königreich erobert

*) Nächst Pedro Navarro galt als erfindungsreichster Ingenieur Spaniens Francisco Ramirez aus Madrid, der in einem heldenmüthigen Kampfe gegen die Mauren vor Granada fiel, dessen Fall seine Belagerungswerkzeuge wesentlich mitbewirkten.

hat, wenn er es wieder verzettelt, bevor es in meine Hände gelangt?" *) Kaum hat jemals die Staatsgeschichte zwei so entgegengesetzte Charaktere in einem König und seinem Kriegshanptmann gegenübergestellt, wie in Fernando dem Catolieo und seinem Gran Capitan. Wir drängen den Gegensatz, da wir uns hier in keine Vergleichsschilderungen einlassen dürfen, in die eine Wesensverschiedenheit zusammen: König Fernando glänzt in der vor Erfolgen sich bengenden Geschichtsschreibung durch Handlnngen, wovon eine einzige und die nur flüchtig und vereinzelt über Gonzalo's Leben hinstreifte, angedeutetermaassen ein Brandmal seinem grandiosen Wesen aufdrückt. Fernando engherzig, treubrüchig, rücksichtslos, verrätherisch, argwöhnisch, um Machtvergrösserung zeitliches und ewiges Heil, Seele nnd Gewissen preisgebend, dabei ungrossmüthig, undankbar, die grössten Verdienste um ihn und Selbstaufopferungen für ihn missachtend, sobald sie ihm gefruchtet, und die zu seinem Vortheil sich aufgeopfert, opfernd oder zu den Todten werfend. Kurz, eine Studie für Machiavells Principe, wie seine Zeitgenossen, Louis XII., Caesar Borgia nnd Alexander VI, nnr mit kälterem Blute als diese, und nicht so grausam und blntgierig, und als aufrichtiger Catolico. Gonzalo: ein Prachtheld sonder Beispiel; als Feldherr, Strategiker und Politiker gleich grossartig, sublim, Herzen nnd Geister so siegreich erobernd, wie Ländergebiete und Provinzen, und darin einzig, dass er, in Gesinnnngen und Eigenschaften königlich durchaus, mit dem Genie zum grossen Herrscher geboren, prachtherrlich wie Lorenzo Magnifico und von Krieges- nnd Eroberungsglanz umleuchtet wie Alexander von Makedonien — dass er, der, wie Ormuzd auf einem Sonnenthron, Licht und schöpferischen Machtsegen über Völker nnd Länder verbreiten konnte, diese herrlichen Begabungen alle, in ritterlicher Treue, seinem Könige zu Füssen legte, der ihn dafür mit Füssen trat, ihn zu gerichtlicher Rechenschaftslegung schimpflich zwang, die aber, zum Sprüchwort, als „cuentas del Gran Capitan", geworden, im Tempel des Ruhmes unter dieser verewigenden Inschrift strahlt, verewigend des Rechenschaftslegers makellose Verwaltnngsehre, und auch verewigend des Rechenschaftsforderers schmntzig undankbare Verdächtignng. Wie in allen unedlen und schlechten Naturen verwandelte sich in König Fernando's argem Gemüth das drückende Dankbarkeitsgefühl gegen seinen grossen Wohlthäter und Machterhöher, Gonzalo, in feindseligsten Hass und Groll. Als Gonzalo des Königs grausamen, über seinen Neffen, den jungen Marqués de Biego, wegen unerwiesener Vergehen, gefällten, Verbannung und Confiscation verhängenden Urtheilsspruch erfuhr, äusserte der grosse Siegesheld und Staatsmann: des jungen Marqués Verbrechen, mit mir verwandt zu seyn, genügte zur Verurtheilung." **) Voll tiefen Unmuths zog sich Gonzalo

*) „¿ que importa que Gonzalo haya ganado para mí nn reino, si le reparte antes qne llegue á mis manos?" (Chron. del Gr. Cap. III. c. i.) — **) Bastante crimen tenia el marqués con ser pariente mio." (P. Mart. epist. 392—403. — Berinaldes, Reyes Catol. c. 215).

nach Loja zurück, wo er, durch wiederholte, das Herz im Innersten verwundende Kränkungen vonseiten des Königs in seinen Lebenswurzeln erschüttert, einem an sich ungefährlichen, aber seinem von Schmerz und Kummer zerrütteten Körper tödtlichen Quartanfieber am 2. Dec. 1515 erlag.*) Neben Columbus, der für das Geschenk einer halben Welt, infolge ähnlicher Misshandlung durch König Fernando, am gebrochenen Herzen starb (20. Mai 1506)**) — neben Christobal Colon, dem Weltenverschenker, lag der „grosse Todte" zu Loja da, als Parallelopfer eines katholisch frommen, aber durch die Politik seines Zeitalters, die Fernando

*) Adolecia en Loja de cuartánas, enfermedad que no parecia peligrosa; pero que agravada con las pesadumbres vino a hacerle mortal. (Laf. X. p. 425). — **) 1512 wurden Colombus' sterbliche Reste aus dem Kloster S. Francisco zu Valladolid nach dem Rathhause von Sevilla gebracht, wo auf dem Grabstein die Inschrift zu lesen war:

A Castilla y á Leon
Nuevo mundo dió Colon.

Castilien und Leon
Gab eine neue Welt Colon.

1513 ward die Asche des schlichten Seemannes, der mit unserm Herrgott auf Halbpart die Erde schuf, nach S. Domingo und von da, unter der Herrschaft der Franzosen 1795 nach Cuba übertragen, wo sie noch gegenwärtig in der Kathedrale zu Havannah ruht. Die in Bristol angesiedelten Gebrüder Joh. und Sebast. Cabot aus Venedig entdeckten (unter Henry VIII.) im J. 1497 Terra Nueva (Neufundland); die ersten Entdecker des amerikanischen Festlandes. 1498 umschiffte Vasco de Gama das Cap d. gut. Hoffnung, und eröffnete den Weg nach Ostindien zur See. 1500 wurde der Portugiese Pedro Alvarez Cabral durch einen Seesturm nach der Küste von Südamerika verschlagen und ward so der unfreiwillige Entdecker von Brasilien, als Spielball und Werkzeng des im Seesturm die Culturgeschicke vollziehenden Welt- oder Erdgeistes. Zum Taufpathen der Neuen Welt aber erkor sich dieser wunderliche Demiurg menschlicher Erfindungen und Entdeckungen den grössten Windbeutel, Abenteurer und Charlatan von allen See- und Landstreichern: den Amerigo Vespucio aus Florenz, der einen mit Fabeln und Seemannsmärchen ausgeschmückten Bericht seiner ersten 1499 unternommenen Meerfahrt, unter den Auspicien der Mediciäer, herausgab. Der Vorschlag, dem neuen Welttheil den Namen America zu geben, findet sich zuerst in der 1507, ein Jahr nach Colnmbus' Tod, erschienenen Schrift eines deutschen Geographen: 'Cosmographiae introductio insuper quatuor Americi navigationes'. Vgl. Wash. Irving Apend. seiner Life and Voy. of Columbus.

Eroberung von Neapel nicht blos seinem Vaterlande, Spanien, sondern auch der Comedia seines Landsmannes und Zeitgenossen, Torres de Naharro, ein. Wie die beiden Halbinseln, die pyrenäische und apenninische, bei jener Gelegenheit, in Weise der Helden von Troja, ihre Liebesgeschenke gegenseitig austauschten: so auch die Literaturen derselben, insbesondere die beiderseitigen poetischen Literaturen, wobei die dramatische natürlich nicht leer ausgehen konnte. Die italienische Findelkomödie behielt als Andenken die stehende Figur des spanischen Capitan Spavento, die Groteskfigur gleichsam zum Gran Capitan, dem Eroberer Neapels. Dafür empfing, als Tauschgeschenk, die gleichzeitige spanische Comedia novelesca, deren Begründer Torres Naharro ist, von der italienischen Komödie, zugleich mit dem Kindervertauschungs- und Aussetzungsmotive, den Aussatz der Komödienzote und des Komödienskandals in Verwickelung und Situationen, wovon Naharro's trefflich stylisirte und in einigen Dialogen mustergültig geführte [1]) Comedia Calamita eben das erste und überraschendste Beispiel liefert. Das Terentianisch-Plautinische, von der italienischen, namentlich von der Ariostokomödie, über-

---

von Castilien und Aragonien vor Allem in Schwung brachte, verderbten Königscharakters. Bei den spanischen Dramen, die jene Zeiten und Persönlichkeiten behandeln, insbesondere bei Lope de Vega's dahin gehörigen Stücken, wie z. B. El Cerco de Santa Fé, 'Las cuentas del Gran Capitan', 'El Nuevo Mundo descubierto' u. a. m., wird sich uns mehrfach Anlass und Gelegenheit zu nachträglichen Beleuchtungen jener Epoche und historischen Figuren — Hochgipfel, Alpujarras der spanischen Geschichte — darbieten, und zugleich auch Gelegenheit zur Prüfung darbieten, in wie weit es dem „Phönix der spanischen Bühne" gelungen, dem Geiste jener Zeit, der glorreichsten seiner vaterländischen Geschichte, genug zu thun, den persönlichen und vom Geschichtsgeist erregten Antrieben jener glänzenden Individualitäten und diesen selbst gerecht zu werden; und ob es ihm gelungen, in aller Machtfülle seines poetischen Genies, Mandats und Gewissens, die Zeit und deren Helden poetisch zu verherrlichen und, kraft seines dramatischen Richteramtes, geläutert in ihrem geistigen Wesen für alle Zeiten zu kunstwürdigen Vorbildern geschichtlicher Vollbringung zu erhöhen und zu verklären. — 1) hace dialogos tan rapidos, que no digo yo, entonces, pero en el siglo mas adelentado en la dramática honrarian á qualquier autor. (M. de la Rosa a. a. O. II. p. 366).

kommene und fortgepflanzte Lustspiel hätte doch die beiden Väter, der Calamita und des Floribundo Vater, in lehrreich ergötzlichen Gegensatz und Widerspruch gesetzt. Von solcher auf psychologisch-ethische Sittenschilderung, auf Läuterung des Staats- und Familienlebens hinwirkenden komischen Katharsis und dramatischen Kunstabsicht weiss die Comedia novelesca und ihre Nachfolgerin, die Mantel- und Degen-Comedia, wenige vereinzelte und wie verlorene Ausnahmen abgerechnet, so viel wie nichts. Ihre höchste Aufgabe ist die Unterhaltung der Hofgesellschaft, und in dieses Zweckes Erreichung ging ihr Kunstgewissen auf. Die deutsche Professorenkliken-Poetik möchte noch heutigentags aus dem Kaffeegrund ihres ästhetischen Klatschkränzchens diese Tendenz als die allein zulässige in der Poesie, insbesondere dramatischen Poesie, uns weissagen, will sagen, weissmachen, und als ausschliesslich unverbrüchliches Gesetz und Statut ihrer Kaffeeschwesternästhetik, als obersten Grundsatz — Kaffeegrundsatz — für Kunstlehre, Kunstwerk und Kunstgenuss aufstellen.

Ein Soldatenbild aus jenen spanisch-italienischen Kriegswirren zeichnet Naharro's

Comedia Soldadesca.

Sie besteht aus losen, lockeren Werbescenen, die in Rom spielen. Nach den Anspielungen auf den in der damaligen Kriegschronik hochgepriesenen, vom 'Gran Capitan' bewerkstelligten Uebergang über den Fluss Garigliano und auf die Schlacht von Cirignola, wäre die „Soldatenkomödie“ im Jahre 1503 gespielt worden. Auf Befehl des Werbehauptmanns verkündet der Tambour mit Trommelwirbel die zu vollziehende Werbung. Unter anderen spanischen Recruten meldet sich auch ein der Kutte entsprungener Klosterbruder (Fraile), der unter dem Numen Liaño sich anwerben lässt. In Gesellschaft zweier anderer Werblinge, Juan Gonzales und Pero Pardo, quartiert sich Liaño bei dem italienischen Landmann Cola ein, der italienisch spricht. Die spanischen Soldaten verstehen ihn nicht, woraus denn selbstverständlich die verdrehtesten Missverständnisse, und eine demgemässe Komik entspringt. Den spanischen Recruten kommt Cola's Italienisch und diesem ihr Spanisch spanisch vor. Besser versteht Cola's italienische Dienstmagd die Spanier und ihr Idiom, die es ihr auf pantomimischem

Wege durch Fingersprache beibringen und begreiflich machen. Cola versteht zwar auch diese Sprache, aber keinen Spass, den wieder die Magd versteht wie ihre Muttersprache. Nun geht Cola ein Schutz- und Trutzbündniss mit seinem Freunde und Landsmann zu einer spanisch-italienischen Prügelei ein, die der Werbecapitän so geschickt und kriegskundig beilegt, wie nur der grosse Capitän die grosse spanisch-italienisch-französische Keilerei um dieselbe Zeit beilegte. Der Werbecapitän weiss den Cola und dessen Freund und Landsmann, Juan Francisco, eigentlich Giovanni Francesco, so herum zu kriegen, dass sie sich gleichfalls anwerben lassen und sogar mit den spanischen Recruten zusammen ein Villancico singen, militärisch abmarschirend. Moratin giebt ihnen das Geleit mit der Schlussbemerkung: „Dieses ganz episodische Stück bietet kein besonderes Interesse dar. Auch suche man keine moralische Absicht darin; ein solcher Gedanke lag dem Verfasser fern. Er wollte lediglich eine treue Schilderung der verderbten Sitten einer ausgelassenen Soldatesca liefern, und wusste sich dieser Aufgabe mit Leichtigkeit und komischer Gewandtheit zu entledigen.“ [1])

Eine Sittenkomödie (Comedia de costumbre) von babylonischer Sitten- und Sprachverwirrung ist Naharro's

Comedia Tinelaria, [2])

„Komödie des Gesindespeisezimmers“, wovon die fünf Jornadas eben so viele Saturnalien des Hausgesindes im Palast eines römischen Cardinals entwerfen. Die Handlung besteht darin, dass des Cardinals Dienstpersonal die an ihrer Herrschaft begangenen Diebstähle in Schmausen und Zechen verprassen. Ihre Gelage-Stadien vertheilen sie auf bestimmte Jornadas: In der ersten Jornada wird gefrühstückt; in der dritten dinirt. Im Entschei-

1) Esta pieza, meramente episodica, no tiene particular interés, ni se busque en ella objeto moral, idea de la cual el autor estuvo distante; quiso unicamete hacer una pintura exacta de las costumbres corrompidas de una soldatesca disoluta, y supo desempeñarlo con facilidad y lijereza cómica. a. a. O. p. 185. — 2) von 'tinelo', was den Speiseraum des herrschaftlichen Gesindes im unteren Palast-Geschosse bedeutet, französisch: „l'Office“.

dungsact, in der fünften Jornada, erreicht die Fress- und Sauf-Katastrophe den Gipfel der Völlerei. Das 22 Mitglieder starke Personal dieser „Sittenkomödie“ umfasst die reichste Sammlung der verschiedenartigsten Auswurfs-Charaktere von Schlemmern, Spitzbuben, Trunkenbolden, Fluchern und Raufbolden, die ein gemeinsamer Charakterzug: schuftige Wüstheit und Lüderlichkeit, zu dramatischer Handlungs-Einheit verbindet. Hiezu eine Babelverwirrung von durcheinander lärmenden Sprachen und Dialekten, Lateinisch, Italienisch, Französisch, Valencianisch, Portugiesisch, Castillanisch — ein römisches Polyglotten-Seminar ad propagandam fidem als Gesindebacchanal, eine Tinelaria von leckerzüngiger Polyglotte, die ihr zeitgemässes Vorbild in dem vielsprachlichen Kriegsvölker - Symposion des spanisch-französischen Krieges in Italien hatte, für welches sich die Gäste selber zu einer schmackhaften marmelotte à la Reine in die Pfanne hieben und wobei als Amfitryo, Symposionkönig und Oberkoch zugleich der „Grosse Capitän“ Gonzalo de Cordoba, den liebenswürdigen Wirth machte mit dem Schlachtschwert als Küchentranchirmesser im Gürtel. Eine solche babylonische Tinelaria wird erst wieder der „dreissigjährige Krieg“ abhalten, dessen 'Comedia Tinelaria', aber im grossartigsten Charakterstyl, Wallenstein's Lager, uns noch vorbehalten bleibt.

Als Naharro's letzte Comedia ist noch die

Comedia Jacinta

zu erwähnen, die beiderlei Komödienarten in sich vereinigt: die Comedia novelesca und die Comedia de Costumbre. Dem Motive nach ist sie eine Novellenkomödie vom reinsten Wasser. Jene Landplage-, „Landhaus“-Romane und Novellen der handlungslosen, in Personalienschilderungen aufgehenden Begegnisse, sind nicht, novellenhafter als diese, das Zusammentreffen von zusammengewürfelten Personen im Landhause an der Heerstrasse nach Rom, worin eine Dama, Divina, haust oder landhaust, novellisirende 'Comedia Jacinta'. Die freundliche Wirthin, Donna Divina, siedelt in dem abgelegenen Schlosse blos zu dem Zwecke, um vorüberziehenden Wanderern ihr Castell als Absteigequartier anbieten zu lassen, in der Erwartung, dass ihr diese gegen gastfreie Bewirthung erzählen würden, wie es draussen in der Welt hergeht. Die drei ersten

Jornadas führen denn auch drei solcher Erzählungsreisenden dahin; die erste Jornada den „Galan" [1]) Jacinto, den Taufpathen der Comedia, der nicht genug von der üblen Behandlung, die er bei seinen unterschiedlichen Herren erfahren, zu erzählen weiss; nicht aber der Donna Divina vom Landhaus am Tiber, die doch eigens zu dem Zwecke ihr Landschloss bewohnt, nicht ihr zu erzählen — nein, nur sich selbst in einem Monolog von seinen eigenen Schicksalen und Erlebnissen in Kenntniss zu setzen, die Schlossdame um Wegzoll und Einstandsgebühren prellend, da sein Monolog mit dem Gedanken umgeht, gleich nach seiner Abhaltung, das Zeitliche zu segnen. [2]) Der Ausführung seines Vorsatzes legt jedoch, als Wegzöllner und Schlosswart, der Bauer Pagano, den Schlagbaum durch die Einladung zur Herrin des Castells vor. Der vielgereiste Monolog benützt die Gegenwart des Einladers, um sich gründlich auszusprechen, und Jacinto's Lebenslauf, von der Wiege [3]) bis zur Einladung in's Schloss durch den Bauer Pagano, sich zu Ende zu erzählen. Aufrichtigst zu beklagende Landhäuslerin, deren gastfreundliche Neugierde Jacinto's Erzählungssack so vollständig von dessen Monolog, wie von einem Wegelagerer, ausgebeutelt finden wird!

Die zweite Jornada tritt mit dem zweiten Erzählungswandergaste, „galan" Precioso, genau in die Fusstapfen der ersten Jornada und des ersten Neuigkeits-Landhausirers, Jacinto. Auch Precioso schüttet von vornherein seinen die Form eines Monologs mit drei Strophentaschen zur Schau tragenden Erzählungsreisesack aus, dessen Inhalt aus erfahrungsreichen Klagen über falsche Freunde [4]) besteht. Pagano lässt die Zugbrücke nieder, und wirft schnell hinter dem zweiten Erzählungsgast das Fallgitter in's Schloss, ehe dieser die letzten Klagelappen aus seinem Felleisen-Monolog geschüttelt hat.

---

1) „Liebewerber".

2) y anzi procuro hicer
desta vida y de su nombre.

3) sabrás que desde la cuna.

4) Quien con tanta lealtad
ha sido amigo de amigos
encuentra mas enemigos
por usar de mas bondad!

Da führt die dritte Jornada den dritten Monologenauskrämer, Fenicio, heran, der wie ein hungriger Wolf über das allgemeine Weltelend heult, entschlossen, wenn er schon mit den Wölfen heulen soll, dieses Geschäft in Gesellschaft von Wölfen im Schafspelz zu verrichten, und zu dem Ende in ein Kloster zu gehen. „Denn diese Welt ist ein Wind, da kein Einziger, reich oder arm, gross oder klein, zufrieden lebt. Bei solcher Verderbniss des Weltwesens will ich in einen frommen Orden treten und daselbst mein Leben beschliessen." [1]) Noch ist sein Weltjammermonolog nicht zu Ende, da hat ihn schon der Niclas Klaubauf, der Pagano, in seine Kiepe gesteckt, und — fortgetrollt mit dem Fenicio huckepack in's Erzählungsschloss zu den zwei bereits abgesetzten Monologen-Seihbeuteln!

Nun kann man sich das Monologen-Trio denken, das die drei in Gesellschaft veranstalten, und womit sie die vierte Jornada füllen, Jeder von ihnen, wie ein unerschöpflicher Brunnensprudel, in das Lob der Schlossdame insbesondere und dann zum Ueberfluss in den Lobpreis der Frauen überhaupt sich ergiessend. So wenig wie drei Sprudel, die nebeneinander plätschern, oder von denen je einer zu plätschern anfängt, wenn der andere aufhört, — so wenig solche ein Wechselgespräch führen: eben so wenig kann das entwicklungslose durch keinerlei Widerstreit der Affecte und Charaktere schattirte Hintereinandersprechen der drei von Frauenlob überfliessenden P—männiken für einen dramatischen Dialog gelten wollen. Es sind eben nur Monologe zu Dreien. Womit jedoch nicht über den etwaigen Werth des Inhalts ihrer Gesprächsel präjudicirt seyn soll. Gar Manchos in dem, was sie sprechen, zeichnet sich vielmehr durch Zierlichkeit der Wendungen, Gewandtheit in Behandlung der Sprache und Versifica-

---

1) que este mundo es viento,
pues de pobres ni de ricos,
ni de grandes ni de chicos,
ninguno vive contento . . .

Vista pues la perdicion
que este mundo nos procura . . .
Quiero entrarme en religion
y acabar mi vida allí.

tion, Jacinto's Frauenpreis in der vierten Jornada selbst durch Anmuth, Zartheit und Innigkeit einiger Gedanken aus. So z. B. singt er von einem liebenden Weibe: „Ihr Essen und Trinken besteht in Seufzern und Thränen. Sie weint, seufzt, klagt und jammert aus vollem Herzen. Kein Mann vermag ihr vollständig auch nur die Thränen zu vergelten, die sie in jedem Winkel zurücklässt.“ [1]) Nur davon ist die Rede, dass eine Comedia novelesca, de costumbre, de capa y espada, de ruido ó de teatro, und wie die Comedia sonst noch heissen mag, die grössten Schönheiten schmücken können, und dass diese trotzdem, wenn sie nicht zugleich dramatische Schönheiten sind, besagte Comedia nicht anders schmücken, als der Nasenring von feinen Perlen den weltberühmten Rüssel ziert. Und wenn die Comedia in all den Herrlichkeiten der Landschaft prangte, die uns, mit Beginn der fünften Jornada, die Schlossdame, Divina, die jetzt erst zum Vorschein kommt, voll schwärmerischen Entzückens zujauchzt: „Welcher erfreuliche Anblick diese Wiesen! Welche trefflichen Kräuter! Welche Schönheit der Springbrunnen! Welche Prachtschau die Wellenscenerie! Welche Berge, Hügel“ [2]), kurz, welche, welche und kein Ende! All diese Gotteswunder und landschaftlichen Prachtstücke steckten den Cancioneros, den Romanceros, den Eglogas und den italienischen Novellas im Leibe. Naharro's Comedia novelesca ist auch mehr novelesca als Comedia und seine drei Novellenreisenden, Tagesneuigkeiten-Colporteure die ersten Zeitungslandläufer und Zeitungen zugleich, in Gestalt von drei „Galanes“. — Die Wetterskerle hatten doch noch einen geheimen

1) Su comer y su bebida
Sospiros, lagrimas son.
llora, gime, plañe y crida
de todo su corazon.
No puede ningun varon
pogallo cumplidamente
las lágrimas solamente
que deja en cada rincon.

2) Qué buena vista de prados!
qué yerbas tan excelentes,
qué hermosuro de fuentes,
qué belleza de ganados,
qué montañas, qué collados etc. etc.

Schuhsack in ihrem Monologen-Ranzen, woraus sie nun ihre Tagesneuigkeiten, wie confiscirte Zeitungen, hervorlangen! Jacinto kommt aus Deutschland [1]), und kann mit einem Pack deutscher Zeitungen, Neuigkeiten aus Deutschland, der gastfreien Landhauswirthin, Divina, aufwarten. Precioso direct von Rom, und Fenicio aus Spanien. Divina wünscht vor allem das Neueste aus Rom zu erfahren. Precioso erzählt denn die alte Geschichte von Rom, die ewig neu bleibt: Krieg zu Lande und zu Wasser. Tag für Tag ein neuer Krieg, neuer Frieden, neues Bündniss. Der päpstliche Hof pfeift auf dem letzten Loch und der Papst (Alex. VI.) hält an seinen Lastern fest [2]), wie ein Anderer am Seelenheil. Er schliesst seinen Bericht mit einem Spottgesicht auf Rom und mit einem galanten Kratzfuss für die Frauen: Zwei Dinge geb' es, wovon das eine das Schlechteste, das andere das Beste in der Welt ist, das eine nichts als Freuden, das andere nichts als Leiden schafft; diese zwei Dinge sind: Rom und das Weib. [3]) Was das „Schlechteste" betrifft, stimmen alle Zeitungen überein, mit Ausnahme der „Catolica" und ihrer Schwestern. In Ansehung des „Besten der Dinge" könnte nur ein böswilliger Weiberfeind noch einen Zweifel hegen, und dieses „Beste" für die erste Zeitungsente halten. Nun Jacinto's Neuigkeiten, des Namenshelden der Comedia; Neuigkeiten aus Deutschland! Spitzt euch nur! Jacinto's Zeitungsbericht

---

1) Jac. por tanto sepa, señora,
que yo vengo de Alemaña.
Prec. Yo de Roma.
Fenic. Yo de España.

2) Prec. De Roma no sé que diga
Sino que por mar y tierra
cada dia hay nueva guerra,
nueva paz y nueva liga.
La corte tiene fatiga,
el Papa se está á sus vicios.

3) dos cosas no pueden ser
de placeres y dolores
ni peores ni mejores
que son Roma y la muger.

über Deutschland unterdrückt Divina's Factotum, Pagano. Für den Italiener Pagano war Deutschland dazumal ein geographischer Begriff, wie der Geldbeutel seines Zeitgenossen, des deutschen Kaisers, Maximilian, mit der leeren Tasche: die Chimäre aus „Robert d. Teufel". Pagano kommt mit allerlei Schnurren den Reiseabenteuerberichten des Jacinto und Precioso: mit Recepten zu Zauberstückchen, Flugsalben, Wundercuren in die Quere; so dass darüber nicht blos Jacinto's und Precioso's Neuestes aus Deutschland und Spanien, sondern auch die fünfte Jornada selbst in die Krümpe geht. Señora Divina findet Pagano's, die drei Reisetaschen mundtodt schwatzende Plaudertasche so gegen alle Technik des Drama's, dass sie dieselbe, im Wege der natürlichen Magie, in zwei Maultaschen verwandelt, in eine bereits gegebene, und eine fürerst in Aussicht gestellte, eine Maultasche der Zukunft [1]), und reicht brevi manu die von ersterer noch warme Hand dem Jacinto, um der Comedia, die seinen Namen trägt, doch wenigstens durch den üblichen Komödien-Handschlag die von Pagano unterschlagenen Erzählungen zu vergüten. Die Linke reicht Divina Jacinto's beiden Genossen, Precioso und Fenicio, als schwesterliche Freundschaftshand. [2]) Das Villancico, das der Schlossdame Lob auf dem letzten, von vornherein seinem einzigen, Loche pfeift [3]), ist mit Allem vollständig einverstanden — Aber die Technik des Drama's? — Diese hüllt sich in den Mantel der Zukunft, sich des spanischen Zukunftsdrama's getröstend; der Mantel- und Degenkomödie, in welche Naharro's, bei Lichte besehen, aus allerlei Lieder- und Novellenmotiven zusammengeflicktes Komödien-Mäntelchen noch erst kunstrecht umgewalkt, umgekrümpt, decatirt und aufgeglänzt

1) Divina. Pues si no quieres callar
te daré otra bofetada.

2) Dende aqui os quiero y pido
si quereis darme las manos,
á vosotros por hermanos
á Jacinto por marido.

3) Er stimmt an:

Una tierra sola Roma	Nur Ein Land, ein einziges, Rom
y un señor un solo Dios	Und Einen Herrn, Einen Gott,
y una donna solo vos.	Und Eine Dame, einzig Ihr.

werden wird, und schmackvoll verziert mit Gold- und Silberstickerei und ächten römischen Perlen.

Auch mit einem Christnacht-Gespräch: „Dialogo del Nacimiento", in der Weise von Encina's pastoralen Weihnachtsspielen, kann Torres Naharro dienen, doch in solcher Steigerung, dass seine zwei Pilger, der Eine aus Santiago, der Andere aus Jerusalem kommend, und auf dem Wege nach Rom sich begegnend, eine Disputa über die verwickeltsten und spitzfindigsten theologischen Fragen halten: ein von Naharro geliefertes Gemengsel mehr, zu Nutz und Frommen ähnlicher scholastischer Erörterungen in den Autos sacramentales; ein Gemengsel, das von Calderon zum spiritualistisch-symbolisch-mystisch-dogmatischen Kunstdestillat sublimirt ward. Nach dem theologischen Streitgespräche stimmen die zwei Pilger-Theologen eine Romanze von Adam an, wie er sich in limbo Patrum über Christi Geburt freut. Hierauf stellen sich zwei, wie ihre Ziegen, zottige Hirten, Hernando uud Garrapato, ein, um mit dem von zwei heiligen Gräbern kommenden und in's Grab der Heiligkeit, nach Rom, wallenden Pilgerpaare ein Villancico-Quartett zu singen. „Der Dialog der Pilger ist nichts weiter als ermüdend, schwerfällig und pedantisch; das folgende Gespräch der zwei Hirten albern und roh über Gebühr und voll von Unzüchtigkeiten und unanständigen Reden" [1]) — sagt Moratin. „Die Handlung ist null; in den Gesprächen zwischen zwei Pilgern und Hirten stellt sich eine ausgelassene Possenreisserei auf wunderliche Weise dicht neben die spitzfindigste theologische Gelehrsamkeit" — sagt Friedr. von Schack. [2]) Was bleibt nach den Wahrsprüchen solcher Autoritäten Unsereinem zu sagen übrig? Höchstens nur das, was in Beziehung auf Demosthenes und Cicero gesagt worden: „Jenem liesse sich kein Jota rauben, diesem keins hinzufügen." Naharro selbst würde, auf das Verdict, mit seinem 'Dialogo' einpacken, und im Stillen denken: Hättest du doch die Hand von Encina's Pflug gelassen, und nicht mit dem Kalbe seiner Hirtenspiele

---

1) El dialogo de los peregrinos no es mas que fatigoso, pesado y pedantesco; el que sigue de los pastores necio y rudo en demasía, y lleno de desvergüenzas y vaciedades. a. a. O. p. 188. — 2) I, S. 193.

pflügen wollen! Lass dir doch an deinem Funde, an der Comedia novelesca und de costrumbre, genügen, und sey, im Schafstall eines zweiten Vaters der spanischen Comedia, kein Wolf, der in die Lämmerheerde des alten guten Eglogas-Hirten, Juan del Encina, des ersten span. Komödienvaters einbricht! Fortunate senex, ergo tua rura manebunt.

Den eigentlichen Erben von Encina's pastoral-dramatischem Elias-Mantel haben wir in seinem Zeitgenossen,

Lucas Fernandez,

zu erblicken. Lucas hatte bis 1836 in der spanischen Literatur latitirt, bis ihn der um die spanische Bibliographie hochverdiente Gelehrte Don Bartolomé José Gallardo im bezeichneten Jahr an's Licht zog.[1]) Lucas Fernandez, aus Salamanca gebürtig, veröffentlichte daselbst einen Band Farsas y Eglogas zur Zeit als Juan de la Encina in der Blüthe seines Ruhmes stand, im Jahr 1514.[2]) Gallardo sagt darüber in seinem 'Criticon': „Von den sechs Farsas sind drei heiligen, die anderen weltlichen Inhalts. Letztere gehen voran. Die meisten sind, im Style jener Zeit, Krüge ohne Henkel, d. h. ohne Titel.“[3])

In der 3. und 4. Farsa sind Personen aus Encina's Stücken erwähnt, die in Encina's Cancionero von 1496 und 1509 vorkommen, woraus Manuel Cañete den ungefähren Zeitpunkt der Abfassung jener Farsas zu ermitteln sucht.[4]) Von biographischen

---

1) Zuerst in seinem als „fliegende Blätter“ erschienenen Heft über Literatur und schöne Künste: 'El criticon', num. 4 u. 5. Späterhin in seinem berühmten, von uns schon angezogenen Werke, 'Ensayo de una Bibl. Esp. t. II. s. v. 'Fernandez' p. 1019—1052. — 2) Farsas y al modo y estilo pastoril: y castellano Fechas par Lucas Fernandez Salmantino. Nuevamente impressas. (Al fin) Fue impressa la preste obra en Salamanca por el muy honorado varon Lorenço de liom dedei a. x. dias del mes de nouibre de M. quinientos y quartoze años. Das einzige vorhandene Exemplar besass Gallardo, und findet sich gegenwärtig in der weltberühmten Büchersammlung des Herzogs von Osuna. — 3) „san jarras sin asa; qniero decir que no tienen titulo.“ — 4) Bibl. de Autor. Clásic. esp. III. Farsas y Eglogas etc. fechas por Lucas Fernandez. Madr. 1867. Prologo p XXVIII. XXXV.

Notizen über Lucas Fernandez ist nicht die geringste Spur aufzufinden. Gallardo hatte sich vorbehalten, in seinem verheissenen Werke 'Historia critica del ingenio español' nähere Auskunft über Lucas' Leben und Schriften zu ertheilen. Diese in Aussicht gestellte 'Historia critica' ist aber, unseres Wissens, nicht erschienen und in Gallardo's schriftlichem Nachlass hat Cañete keinerlei biographische Angaben über Luc. Fern. entdecken können, und jede weitere Nachforschung sey ergebnisslos geblieben. [1]) Trösten wir uns denn mit der vom trefflichsten Geschichtsforscher des spanischen Theaters vor Lopez de Vega, vom D. Manuel Cañete, zuerst veranstalteten Gesammtausgabe der Farsas y Eglogas des Lucas Fernandez, den José Gallardo wieder in's Leben gerufen, zu literarhistorischem Leben wieder erweckt hatte, ohne eine einzige Notiz über das Leben selbst der Verschollenheit entreissen zu können; mehr Geisterbeschwörer als Todtenerwecker, und dessen Macht dem Kraftvermögen solcher citirter Geister gleicht, die Alles können, nur nicht den kleinsten Körper, kein materielles Atom, von der Stelle bewegen. Suchen wir Trost für den Mangel an Ueberlieferungen aus Lucas Fernandez Leben und Ersatz bei den Farsas, Eglogas, Autos und Representaciones des begabtesten unter Juan del Encina's Nachfolgern und Jüngern, dem sein unermüdlicher Sammelforscher und Herausgeber, Don Mannel Cañete, das Verhältniss zu Meister Juan del Encina anweist, welches Calderon zu seinem Vorgänger und Vorbilde, Lope de Vega, haben möchte, so dass Juan del Encina der Lope de Vega, und Lucas Fernandez der Calderon im Zeitalter der katholischen Könige wären. [2]) Frisch auf! Schöpfen wir Trostesfülle, reichlichste Schadloshaltung für den Verlust von Fernandez' Lebensschilderung aus der durch seinen Herausgeber, den hochverdienten Don M. Cañete, erschlossenen, wahrhaften Lebensquelle selber: aus dem erquickenden Born der dramatischen Geistesproducte dieses Calderon in den ersten Jahr-

1) Niuno existe en los papeles ... Debo, pues, confesar ingenuamente que ha sido estéril cuanta diligencia he puesto para encontrarlos (los datos biograficos). a. a. O. p. XXV. — 2) — que Encina fué el Lope de Vega y Fernandez el Calderon del tiempo de los Reyes Católicos. a. a. O. p. LXX.

zehnten des 16. Jahrhunderts! Armer Schöpfeimer, du Tantalus eines bis jetzt noch immer nur verheissenen Labequells, der aus versprochenen goldenen Bergen entspringen soll, hinter denen Cañete's CVII Seiten zählender Prologo mit dem Aussichtssprudel immer noch bis zur Stunde hält! Unser Schöpfeimer lechzt um so durstiger nach der Erquickung, da Gallardo nur zwei von L. Fernandez' sechs Farsas in seinem 'Criticon'; zwei andere, die von der Biblioteca Nacional preisgekrönten Ordner und Herausgeber von Gallardo's 'Ensayo', D. Zarco del Valle und D. J. Sancho Rayon, in diesem werthvollen bibliographischen Werke hatten abdrucken lassen: die fehlenden mithin noch im Schoosse von Cañete's goldenen Bergen ruhen! Schon seit 1866 daselbst ruhen, wie uns die Herausgeber des 'Ensayo' im Vorwort versichern, mit dem hocherfreulichen Hinweis auf die bevorstehende Erscheinung der vollständigen Ausgabe des 'Salmantinischen Dramatikers', Lucas Fernandez, und die D. Manuel Cañete von der königl. span. Akademie unter der Presse habe, und „mit erstaunlicher Gelehrsamkeit und Kritik" demnächst werde ausgehen lassen.[1]) Ein Jahr später erneuert der 'Prologo' zu D. M. Cañete's Gesammtausgabe der Farsas auf CVI Seiten die Zusage und hält heute noch damit, dieweil wir dies schreiben, hinter dem goldnen Berge, und zugleich auch mit seiner seit Jahren angekündigten — für unsere Geschichte eine Messiasverheissung! — seit Jahren angekündigten 'Historia del Teatro Español desde los origines hasta la aparicion de Lope de Vega'. Schon von Cañete's mit „staunenswürdiger Gelehrsamkeit und Kritik" seit 1866 als demnächst an's Licht zu stellender Ausgabe von L. Fernandez' sämmtlichen Farsas — schon von dieser Ausgabe, womit die goldenen Berge kreisen, rühmen die Herausgeber des Ensayo de una Bibl., dass dieselbe von gewichtvollen Autoren vorgebrachte Irrthümer zu Boden werfen und nebenbei mehr als dreissig dramatische Schriftsteller, deren Andenken verschollen gewesen, und die sämmtlich der

1) Las restantes (farsas) aparecerán muy pronto, en la edicion completa del dramático Salmatino, que nuestro amigo D. Manuel Cañete (de la Real Academia Española) tiene en prensa con prodigiosa erudicion y critica. p. VI.

ersten Hälfte des 16. Jahrh. angehören, werde kennen lehren, als würdige Vorprobe von dem, was die Ausgabe der Eglogas und Representaciones, die D. Manuel Cañete vorbereite, und die 'Geschichte des spanischen Theaters von dessen Anfängen bis zur Erscheinung Lope de Vega's', womit er sich seit längerer Zeit beschäftigt, erwarten lasse. 1)

Soll unsere Geschichte nun zuwarten, bis all die Staunwunder von Gelehrsamkeit und Kritik in die Erscheinung getreten? Unsere Geschichte, die in den eisernen Siebenmeilenstiefeln der „velociferischen" Zeit, wie sie schon Goethe nannte, dahin stürmt, über alle Gebiete der Dramenliteraturen, Höhen und Tiefen, unterirdische Tunnels und Ströme umspannende Brücken mit Blitzeseile dahin fliegend, unbeschadet der allerorten eingenommenen und abgeladenen Güterfracht und Passagiere von Dramen? Das Hangen und Bangen, Warten und Zuwarten ist eben nicht Sache der Siebenmeilenstiefeln. Nec tardum operior, ruft der römische Dichter, „Spute dich, Kronos!" der deutsche. Ja, über Kronos selber, mit dessen Eisensense die Siebenmeilenstiefeln beschlagen sind, setzen diese hinweg. „Ueber Stock und Steine den Trott!" „Over hill and dale" singt Puck im Sommernachtstraum, einen Gürtel um die Erde legend, so schnell, wie ein Mägdlein sich das Band um die Taille schlingt, und auch über das spanische „Röhricht", genannt 'Cañete', und über all die goldenen Berge hinweg voll Schächten staunenerregender Schätze von Gelehrsamkeit und Kritik. Staunen ist Zeitverlust, nil mirari. Nehmen wir den Lucas Fernandez und sein Farssen-Gepäck im Vorbeifluge mit auf. Cañete's Ueberfracht warte mittlerweile ihren Zug ab!

I. Der Schäferbursche, Bras Gil, liebt das Hirtenmädchen, Beringuella; er weiht ihr anfangs sprödes Herz im Schmelz-

1) echando por tierra graves errores aventorados en nuestros dias par escritores de monta; dando a conocer como de pasada más de treinta autores dramaticos de que se habia perdido memoria, pertenecientes á la primera midad del siglo XVI, y ofreciendo digna muestra de lo que será la edicion que prepara de las Eglogas y Representaciones de Encina y la Historia del Teatro Español desde los origines hasta la aparicion de Lope de Vega, en que se ocupa hace tiempo. a. a. O.

feuer seiner Liebesschwüre zum gediegensten Stahl der Liebestreue. Vergebens erhebt des Mädchens Grossvater, Juan Benito, Einspruch. Die stahlfeste Liebestreue verhärtet sich gegen den grossväterlichen Zwang, auf Biegen oder Brechen, und das Zünglein schlägt auch seine gute Toleder Klinge. Der Grossvater, der die Zähigkeit von sechs seiner Ziegenböcke im Leibe hat, rennt stössig auf Gil Blas ein. In diesem Augenblick fasst Gevatter Miguel Turra den Benito beim grossväterlichen Horn und bringt den Alten zur Raison, dass er in die Heirath des Liebespaares willigt. Bleibt nur noch das Villancico im Rückstande, das, unter Mitwirkung der Bäuerin Olalla, Miguel Turra's, zu dem Zwecke von ihm herbeigerufener Ehefrau, als fröhliches Hochzeitslied gesungen und gesprungen wird. Das schönere, lautere, einfache Hirtenspiel, ohne Nebenabsicht von Palastmotiven und ohne Krippenanhängsel, nennt der Autor 'Comedia', die spanischen Dramaturgen 'Comedia von Bras Gil y Beringuella'. So ganz ohne Anhängsel geht es aber doch nicht ab. Ihr Lämmerschwänzchen ist das unter dem Namen 'Dialogo para Cantar' bekannte Singgespräch des Lucas Fernandez, oder Duett zwischen dem obigen Grossvater, Schäfer Juan Benito, und seinem acceptirten Enkelschwiegersohn Bras-Gil über das Thema: „Wer machte dich, Juan, zum Schäfer?" (quien te hizo, Juan, pastor). Wer? drollige Frage! Wer anders, als der kleine Liebesgott? Das A und O aller Völkerhirtenfarssen auf dem grossen Welttheater, und aller einfachen Hirtenspiele auf dem kleinen Bretterweltheater.

II. L. Fernandez' zweite Farsa giebt sich als 'Cuasi-Comedia' von drei namenlosen Personen zu erkennen, schlechtweg eingeführt als Doncella, Pastor und Caballero. Was zwischen ihnen spielt, ist freilich solches Gemeingut, wie Hinz und Kunz Allerweltsnamen sind. Doncella sucht liebesschmerzlichst den Caballero, mit dem sie entfliehen soll, und trifft auf den Pastor, den sie fliehen möchte. Während Pastor's Liebesbewerbung nach der Arie 'Vergebliche Liebesmühe' flötet, erscheint Caballero, schlägt den Tact zu Pastor's Liebesarie mit seiner guten Ritterklinge auf Pastor's namenlosem Rücken, und begiebt sich mit Doncellchen auf die heimliche Flucht, zu welcher der von vorn abgeblitzte, und von hinten durchgebläute

Liebesschäfer, genannt Pastor, dem Liebespaare noch den nächsten Weg zeigt, mit demselben zwei Villancicos zum Abschiede singend. Die Cuasi-Komödie beginnt mit dem Klageruf: „Ach mir, Armen, was werd' ich in diesem dunklen Thale beginnen?“ [1]) und musste mit demselben von Schäfer, Pastor, erhobenen Schmerzensschrei auch schliessen; die Wehklage stimmt aber nicht der sich den Rücken kratzende Pastor an, sondern Doncella, die auf dem besten Wege ist, sich auch ihren allgemeinen Gattungsnamen 'Doncella' (Jungfrau), auf der Flucht an den Schuhsohlen abzulaufen „in diesem dunklen Thale“. Lucas' Cuasi-Comedia will uns nur ein Cuasi-Abklatsch von Encina's gleichlautender Egloga [2]) bedünken. Das ihr Eigenthümliche möchte nur in einer Liebessprache zu suchen seyn, deren hohlschallende Glocke mehr noch den Styl eines Góngora, als den eines Calderon einläutet.

III. Die dritte Farsa oder Cuasi Comedia unseres Lucas spielt doch unter Hirten mit einem Taufnamen. Schafhirt Prabos befindet sich in der Lage des Bras-Gil aus Lucas' erster Farsa, 'Comedia' stricte sic dicta. Prabos liebt nämlich, wie jener Bras, das Hirtenmädchen Antona, die aber nicht cuasi, sondern ganz und gar in die Lage von Bras' Geliebter, Beringuella, kommt, nämlich auf dem nicht mehr ungewöhnlichen Wege des Sichzierens und Sprödethuns, in Form widerhorstiger Rauhheit [3]), sich endlich zum Ziele zu legen, wobei ihr der Schäfer, Pascual, mit Hülfe eines Soldado, starke Hand leistet, nachdem er mit Soldado schlechtweg durch Vermittelung des vor Liebesweh wie vor Leibschneiden sich am Boden krümmenden Prabos [4]),

1) ¡ Ay de mi, triste! ¿ qué harè
Por aqueste escuro valle? . . .

2) s. o. S. 21 ff.

3) Pues, zagala, graciosa,
No quieras ser zahareña:
„Da, Mädchen, Du so reizend bist,
Sey denn auch nicht so rauh und wild,“

redet ihr Soldado zu. — 4) „Weh mir Jammerwürdigem, Betrühten“ — stöhnt und ächzt er auf der Erde liegend — „mir Elenden, und Lebensmüden, vor Schmerz Unsinnigen! . . .

¡ Ay de mi, triste, cuitado
Llacerado e àborrido,
Perdido y a mi sentido . . .

seinen Privatspahn geschlichtet. Leider erfreut sich die Handlung dieser dritten Cuasi-Comedia nicht einer ähnlichen Vergünstigung, wie ihre cuasi Personen, deren jede doch, bis auf den Soldado, auf ihren Eigennamen hört, während Handlung, Situation, Reibungen und Ausgleiche die Gemeinplätze aller Farsas und cuasi Comedias, aller uns bis jetzt aus jener Zeit bekannten spanischen Hirtenspiele sind. Als Gemeintypus einer Charakterfigur aus damaliger Kriegszeit könnte der 'Soldado' eine neue Figur in der Farsa vorstellen: jedenfalls nächst jenem 'Centurio' in der Tragicomedia 'Celestina' seinem Altvordern, dem ersten Bramarbas im spanischen Drama,[1]) auf den Ruhm des zweitwürdigsten Miles gloriosus derselben begründete Ansprüche erheben[2]), wenn dieser Vorzug einer originellen Zeitfigur in dieser

---

1) In gedachtem 'Centurio' glaubten wir (Gesch. d. Dram. VIII. S. 916) auch Fähnrich Pistol's Ahnherrn zu erblicken, den Shaksp. aus einer der zu seiner Zeit schon im Druck vorhanden gewesenen französischen oder italienischen Uebersetzungen kennen konnte, a. a. O. denn die früheste englische Uebersetzung der spanischen 'Celestina' erschien erst 1631 unter dem Titel „The spanish Bawd" („Die spanische Kupplerin") by Thomas Mabbe; und das 1530 in London veröffentlichte, doch nicht vor 1580 gespielte 'Interlude' (Zwischenspiel), welches das Celestina-Motiv behandelte, war ein blosser Auszug der spanischen Tragicomedia, worin nur die Hauptfiguren, Calisto, Melibea, Sempronio und Celestina (im Interlude, nach ihrem spätern Schimpfnamen, 'Scelestina') vorkamen. (Vgl. Collier, Annals of the Engl. Stage V. II. p. 408. — 2) Dem Bauer Pascual, dem der Soldado mit gutem Fug ein Dorn im Auge, droht dieser im Wortwechsel, ganz im Styl von Plautus' „Mauerbrecher": „Greif' ich Dich, hol' mich der Teufel, so krempel' ich Dich um!" „Halt's Maul, oder ich stech' Dir Eine, dass Du zehn Jahr lang Zähne speiest!" „Die Knochen reiss' ich Dir stückweis aus dem Leib, und stell sie als Kegel auf, und schieb' sie mit Deinem Kopf als Kugel." „Sieh, schwitz'st Du nicht vor Angst? Geschunden seh ich Dich von diesen Nägeln und abgefleischt, dickflabbiger Schuft!" u. s. w.

¡ Juro á tal, si te arrebato,
que te vuelva de reves!
— —. —
Haré de tus huesos birlos,
Deshosarte he pieza á pieza,
y bola de tu cabeza.
— — —

Farsa des Fernandez nicht mit dem groben Fehler einer in zwei verschiedene Motive und Situationsstimmungen zerfallenden Scene und Wechselrede erkauft wäre. Während **Pascual** und **Soldado** sich um die Wette beeifern, dem aus verschmähter Liebe wie wahnsinnig sich gebärdenden Schäfer, **Prábos**, Trost zuzusprechen, verbeissen sich mit einmal Bauer und Soldat ineinander, so dass der Hirtenbursche mit seinem Liebesgram nicht ein noch aus weiss, bis ihm die Geduld reisst, und er dazwischenpoltert: Potz Schwerenöther! Statt mir Trost und Heilung zu verschaffen, keift und zankt Ihr miteinander?" [1]) Und nun hat er die Hände voll zu thun, um Beide so weit zu vertragen, dass er wieder sein Liebestrübsal nach Noten blasen kann. Dergleichen Verstösse gegen dialogische Einheit möchten sich nicht leicht bei Juan Encina finden. In seinen Eglogas contrastiren freilich auch zwei unvermittelte Style: Das Bauernidiom und die Kunstsprache der Liebeslyrik in den höfischen Liederbüchern. Doch erschien jede dieser beiden Ausdrucksweisen mindestens rein, klar gesondert: das Naive und Zierliche jedes in seinen Umrissen, in Ton und Charakter festgehalten. Lucas Fernandez' Farsa schüttelt dagegen Volks- und Cancionero-Elemente wie eine Mixtur durcheinander, bis sie sich von selbst wieder klären und scheiden, in die lyrisch-erotische Flüssigkeit der ritterthümlichen Minnepoesie und in den Bodensatz volksthümlicher Komik; doch immer derart, dass keiner der beiden Bestandtheile seinen naturgemässen Charakter rein bewahrt. Im pastoralen Liebespathos gährt ein übertriebener Cancionero-Ausdruck und auch der Volkston streift an die Carricatur; ein Gongorismus gleichsam der Bauernsprache.

Díme, ¿ no sudas de miedo?
Desgarrarte he todo crudo,
Don jetudo.

Die „Zahllosen", die der Schnapphahn mit Spiess und Pickelhaube sich brüstet erschlagen zu haben, dürften wohl nur — meint Pascual — „Läuse" gewesen sein":

Sold. Son tantos (que he matado) que no hay cuento.
Pasc. Quizás que no fuesen póojos.

1) Do me habeis de consolar
y curar,
Armais rencillas y enojos?

Wie toll zerarbeitet sich der verliebte Schäferbursche Prábos; ein verstiegener, verzerrter Macías.[1]) Und der Soldado spricht über das Wesen der Liebe, über Krieg und Frieden wie ein Mantenedor von der gaya Sciencia, oder ein höfischer Ritter-Trovador des Cancionero, so ein Manuel de Lando, ein Sanchez de Badajoz; abwechselnd mit thrasonischen Hyperbeln, die mit allen gebrannten Wassern der Fuselkneipen gewaschen sind. Wir müssen daher, bei aller Zukunftsgläubigkeit, an Don Manuel Cañete's von dem Herausgeber des 'Ensayo de una Bibl.' in Aussicht gestellte „staunenswerthe Gelehrsamkeit und Kritik" die Richtigkeit von Cañete's dem Fernandez, wegen dessen trefflicher Vertheilung und Anordnung einer angemessenen Sprechweise, gespendetem Lobpreise[2]) zu bezweifeln uns erlauben; auf die Gefahr, vom Spanier, als incompetent in Fragen betreffs castilischer Styl- und Mundarten, zur Ordnung gerufen zu werden. Es können Fälle eintreten, wo selbst sprachliche Bewandtnisse in einem Ohr diesseits der Pyrenäen ein reineres, von Nationalvorurtheilen ungefälschteres Echo finden möchten, als jenseits der Pyrenäen.

IV. Die vierte, gennine Farsa eröffnet die zweite Gruppe von Lucas Fernandez' Stücken mit einer regelrechten Encina-Egloga oder geistlichen Pastorale unter der Ueberschrift:

Egloga o farsa del nascimiento de nuestro Redentor Jesucristo (Von der Geburt unseres Erlösers Jesu Christi),

---

1) auf den er sich auch als Vorbild seines Liebesjammers beruft:

Prab. — ponme gran recelo
y desconsuelo
Macías el malogrado.

2) — el singular esmero que ponía Fernandez en la buena ordenanza del fablar. a. a. O. p. CVI. Dieses Lob folgt nun gleich hinter der Bemerkung: dass in Fernandez' beiden Farsen von Christi Geburt die Hirten, sobald sie Kunde von derselben erhalten, ihre rohe, bänerische Sprechweise vergessen, und einen höheren, edleren Ton anstimmen; so dass sogar ein Schafhirt in Ausdrucksweisen sich producire, die an Virgil's elegante Muse anzuklingen scheinen. *)

---

*) — levantan el tono, olvidandose de la totqnedad matiega, hasta llegar á producisse algun ovejero en terminos qne parecen reminiscencia de la elegante Musa de Virgilio.

worin drei Hirten und ein Eremit auftreten: Bonifacio, Gil, Marcel und der Einsiedler, Macario. Bonifacio kommt zuerst zum Vorschein, mit vollen Backen sein Lob verkündend, noch volleren Backen, als der Bürgermeister von Sardam in Lortzing's „Czar und Zimmermann." Bonifacio rühmt sich als den gescheidtesten, ältesten, muthigsten und gewandtesten Hirtenburschen von Allen, die je an der Spitze einer Viehheerde auf die Weide gegangen. Gil widerspricht dem auf's entschiedenste und spottet ihn aus. Dem Streit setzt der Eremit ein erwünschtes Ziel durch Ankündigung von des Herrn Geburt, die der herbeigeeilte Schäfer, Marcelo, näher schildert. Aufbruch Aller um das Christkind anzubeten. Villancico.

V. In der fünften Farsa des Lucas, als zweiter Krippenspiel-Egloga, hier auch „Auto" betitelt (Auto ó farsa), heissen die vier Hirten: Pascual, Lloreinte, Juan und Pedro Picado. Pascual tritt ein, starr und klappernd vor Kälte; verwünscht das böse Wetter und jammert über das Schicksal der Heerde und Feldfrüchte. Zuletzt fasst er sich, herzhaft entschlossen, den Schmerz an einem tüchtigen Imbiss zu verbeissen und hinunterzuschlucken, und weckt zu diesem Behufe seinen Gefährten Lloreinte aus dem Schlaf, der ihm hierbei Gesellschaft leisten soll. Da fällt ihnen die ganz ähnliche Scene in Encina's 6. Egloga ein, „Regen-Egloga" (de las grandes lluvias) genannt, wo die Hirten, unterm Frühstücken, mit allerlei Bauernspielen sich die böse Wetterlaune vertreiben [1]), und zum Verwechseln ähnlich mit gleichen Rüpelspässen gesalzen. Dessen eingedenk, erinnert sich auch der dritte Schäfer, Juan, dass in Encina's Regenegloga die grobkörnigen Gesellschaftsspiele der Hirten durch die Ankündigung von der Geburt des Heilandes unterbrochen wurden, und kommt denn Hals über Kopf mit der frohen Botschaft gelaufen. Um das Geviert zusammenzubringen, gesellt sich noch der Hirte Pedro Picado hinzu, sich den Dreien auf dem Wege nach Bethlehem anschliessend. Noch einen fünften, zum Villancico herbeigerufenen Schäfer, der sich zwar Mingo Pascual nennt, diesen mag Lucas Fernandez' autó-farsa als ihr eigenes Gewächs geniessen.

---

1) s. o. S. 18 f.

VI. 'Auto de la Pasion' (Darstellung der Passion unseres Erlösers Jesu Christi), worin folgende Personen auftreten: Sant Pedro, der zuerst erscheint, mit dem Vorsatz Busse zu thun wegen seiner Verleugnung Christi. St. Pedro begegnet dem St. Dionisio, der, erschrocken über die Verfinsterung der Sonne, über das Erdbeben und sonstigen Aufruhr in der Natur, sich diese schrecklichen Ereignisse nicht zu erklären weiss. Hierauf kommt Sant Mateo und stattet Bericht ab von dem Leiden Jesu. Nach ihm erscheint Jeremias, zuletzt treten die drei Maria's ein. Dies heilige Auto schliesst mit einer Cancion, zur Anbetung des Herrn, der Gott und wahrhaftiger Mensch zugleich, [1]) und mit einem Villancico, das eine Frage an den Gekreuzigten und dessen Antwort einleitet. [2])

Rücksichtlich der Darstellung von Fernandez' geistlichen Farsas vermuthet Cañete, dieselben wären in der Kathedrale von Salamanca gespielt worden. [3]) Ueber Art und Form dieser Darstellungen muss sich Cañete natürlich um so mehr auf blosse Vermuthungen beschränken; [4]) den Kunstwerth von Fernandez' 'Auto de la Pasion' schlägt Cañete hoch an. „Es enthalte Schönheiten vom allerhöchsten Werth." [5]) Wir Deutsche, die wir in kritischen Angelegenheiten nichts auf Treue und Glauben anzunehmen, vielmehr auf das non jurare in verba magistri ein geschworen sind, wir werden uns von diesen „Schönheiten allerersten Ranges" mit eigenen Augen zuvor zu überzeugen haben, ehe wir an solche Wunder glauben; und müssen, schon um dieses Auto willen, auf die von Don Manuel Cañete seit Jahren verheissene Vorlegung der Gesammtausgabe der Farsas des Lucas

1) Adorámos te, Señor,
Dios y hombre verdadero.

2) ¿ Dí, porqué mueres en cruz
Universal Redentor? —
¡ Ay, que por ti, pecador!
Warum am Kreuze stirbst Du, sprich!
Erlöser aller Welt? —
Ich sterbe, Sünder, ach, für Dich!

3) pienso que hubo de ser la (catedral), de Salamanca el teatro á que dio nuestro poeta, para edificacion de los fieles, la mejor y más bella de sus creaciones. p. LXXXVIII. (den 'Auto de la Pasion' nämlich). — 4) p. XCVII. — 5) ni dejará de encerrar bellezas de altissimo precio.

Fernandez, und ganz besonders, in Erwägung des kritischen Maassstabes, den Cañete an L. Fernandez' geistliche Dramen angelegt wissen will, nur desto nachdrücklicher dringen. Ihm zufolge hätte sich dieser Maassstab nicht nach dem poetischen Kunstgehalte solcher Spiele, sondern nach dem eigentlichen Zwecke derselben zu richten, welcher in Aufmahnung und Erweckung der gläubigen Menge zur Andacht, in moralischer Besserung der Kirchengemeinde und darin bestehe, diese für solche Einwirkung empfänglich zu stimmen und einzuschulen: in diesem Sinne betrachtet, sey das 'Auto de la Pasion' ein Meisterwerk." [1]) Den Zweck der Poesie, insbesondere der dramatischen, als vorzugsweise auf Seelenläuterung gerichtet, auf Heiligung des Menschengemüthes, thatanschauliche Belehrung über Zusammenhang und Wechselwirkung der äusseren und inneren Welt, über Verkettung von Ursachen und Wirkungen und alles Welt- und Menschenwesens Bestand in ihrer ewigen Grundursache: in der Weltvernunft: in Gott; Belehrung hierüber und, infolge solcher Einwirkung auf das Menschengemüth, dessen Anregung und Stimmung zu einer demgemäss veredelten, von Gottes- und Menschenliebe einzig bestimmten Willensrichtung — diesen mit der Religion gemeinsamen Wesenszweck der dramatischen Poesie immerhin zugestanden: so ginge doch diese ihre Wirkung, als poetische, in der religiösen Tendenz völlig unter, und Poesie und Kunst würden von der Religion so vollständig absorbirt und vernichtet, dass solche Aufsaugung und Vernichtung als eine der Hauptaufgaben der Religion zu gelten hätte, und der eigentliche Endzweck des poetischen Schaffens in seiner Selbstvernichtung bestände. Eine Lebensfrage für die poetische Gestaltung bleibt es demnach, dass sie jenen mit der Religion gemeinsamen Seelen-Läuterungs- und Heiligungszweck im Wege freithätiger Phantasieschöpfung und in Form geistig schöner Ergötzung und Seelenlust erstrebe und erreiche, mit einer Anschauungsstärke, einer aus dem Ursächlichkeits- und Vergeltungsbegriff entspringenden Ueberzeugungsgewalt, dass ein derartiges poetisches Schaffen und Gestalten

1) provocar la gente á devocion — contribuir á su mejoramiento moral, atraerla, doctrinarla; y en tal concepto el Auto de la Pasion es una obra maestra.

die Religion selber in den Kreis seiner Läuterungskraft hineinzuziehen vermöchte, mit der heilvollen Culturwirkung, die starren unbegreiflichen Glaubensdogmen, todten Satzungen und Formeln zu anschaubaren Schöpferoffenbarungen des Geistes auszulichten und zu Vernunftideen zu vergeistigen, und somit, wenn nicht die, rücksichtlich ihrer Endzwecke, mit der Poesie wesensgleiche Religion, so doch die der Poesie feindlichen, weil in Wesen und Tendenz unduldsamen, Confessionen aufzuheben, und sie in ein wahrhaft seeleninniges Verhältniss zwischen Gott und Menschenwelt, Volksgeist und Gottesgeist, frommer Gemeinde und allverbrüdernder, die ganze Menschheit umfassender Gottesgenossenschaft aufzulösen. Dass die spanische Auto-Farsa, und am ausgesprochensten in ihrer poetisch-glänzendsten Erscheinung, als Calderon'sche sacramentale Auto-Farsa, das baare Gegentheil von alledem bezweckte; dass sie für die starr ausschliessliche, mithin verfolgungssüchtige, Kirchenlehre einstand; die Confession auf Kosten der Religion und der allgemeinen Menschencultur mit dem ganzen Aufgebot ihres poetisch-zelotischen Rüstzeugs verfocht; für die spanisch-katholische Kirche, ja für die Inquisition, als deren dramatische ecclesia militans und ancilla fidei Kreuzzüge predigte, und daher eines der gefährlichsten Elemente der Volkszwietracht, des fanatischen Nationalitätshasses, der Entmenschlichung und Barbarei, in sich trug: Das wird mehr und mehr zu Tage treten im Maasse, als die spanische Literaturgeschichte frische Auto-Völker in's Gefecht führt.

Wir können daher nicht so unbedingt in das freudige εὕρηκα einstimmen, womit D. Manuel Cañete in seinem 'Prologo' zu den Farsas des Lucas Fernandez die zahlreichen Funde von bisher unbekannt gebliebenen geistlichen Spielen aus der ersten und zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts seinen minder glücklichen literarhistorischen Vorgängern entgegenhält, deren geschichtliche Belehrung über den Bestand an spanischen Autos und Farsas in jenem Zeitraum denn auch nicht anders als lückenhaft und zurückgeblieben erscheinen muss. Der Fund wäre von Gewicht, wenn jene geistlichen Farsas, Autos und Eglogas aus früheren Jahrhunderten stammten, wo derlei Erzeugnisse, als ursprüngliche und spontane Hervorbringungen des mittelalterlichen Volksgeistes, die Bedeutung von entwickelungskräftigen Culturkeimen,

minder erkünsteltes Einpfropfen vorzeitlicher Anschauungs- und Darstellungsweisen auf dramatischem Gebiete scheinen, als das

---

Laute zu singen und zu sagen wusste mit den Nachtigallen um die Wette, in deren seinen Kerker umschallende Elegien er seine Klagen mischte.*) Seinen thränenbenetzten Gesang empfiehlt er den Gewässern der Donau.**) Richard Löwenherz, Castillejo, Garcilaso de la Vega, Apollosprösslinge allzumal, in österreichischer Gefangenschaft ihr Leid klagend, verschärft durch Heimathsweh und Sehnsucht, das doch mindestens in den Gefängnissliedern der heimischen Troubadoure nicht zu stöhnen und zu ächzen braucht. Trotz alledem trug Garcilaso bei der Belagerung von Tunis (1535) zwei Wunden davon, eine am Kopf und eine am Arm, für Kaiser Karl's V. Donquichotte-Kriegszüge nach Africa tapferfreudig blutend, die aber der hochgeehrte Dichter als ein Wiederaufblühen des römischen Reiches in den africanischen Raubstaaten feiert.***) Die noch grössere kaiserliche Don Quijotiade, Karl's V. Feldzug in die Provence, büsste der kampfbegeisterte Lyriker mit dem Leben. Bei Frejus erstieg Garcilaso panzerlos einen von 50 Bauern vertheidigten Thurm und stürzte, von einem Steinwurf am Kopfe tödtlich getroffen, in einen Graben. Wenige Tage darauf starb Garcilaso an der Wunde zu Nizza 1536 im Alter von 33 Jahren. So viel uns bekannt, von allen spanischen Dichtern, die in Schlachten mitfochten, der Einzige, der kämpfend fiel. Kaiser Karl V. rächte den ihm, der Einkerkerung unbeschadet, theuern Dichter-Helden an den 50 Bauern †), die er sämmtlich über die Klinge springen liess.

---

*) — — — — —
Hacen los ruinseñores
Renovar el placer ó la tristura
Con sus blandas querellas . . .

(Cancion III. Poet. Lyric. a. a. O. col. 29. In der Ausgabe von Herrera p. 234.)

**) Danubio, rio divino . . .
— — —
Entierrelas . . .

***) Soneto XXXIII. von der Goleta aus an Boscan gerichtet:
Boscan, las armas y el furor de Marte
— — — — —
— — — hacen que el romano
Imperio romano en esta parte.

†) Capata, im 41. Gesang seines Heldengedichtes 'Carlos Famoso' (Valencia 1565, 4.), weiss nur von 13 Bauern, die im Thurme sich befanden. (Vgl. Ticknor 1, 383 Anm. 1. d. Uebers.)

Uebertragen provençalisch-italienischer Empfindungs- und Ausdrucksformen in das Blut der castilischen, ihrem innersten Geist

Da sich Garcilaso's Dichtungen*) durchweg in italienischen, von Juan Boscan um 1526 in der spanischen Poesie eingeführten, richtiger: wiedereingebürgerten Versarten bewegen, schliesst Ticknor ganz bündig, dass sie alle in die neun oder zehn Jahre zu setzen sind, welche zwischen der Annahme der ital. Versform und Garcilaso's Tode verflossen sind. Goldene Aepfel in geborgter goldner Schaale, und doch Geschmack und Duft der hesperidischen Aepfel nicht verleugnend. Boscan und Garcilaso erscheinen uns Beide nur als der lyrische Ausdruck des Italismus, dessen Formen, in der Politik wie in der Literatur, während der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts die Leistungen des spanischen Nationalgeistes nicht durchdrang, sondern eben nur wie ein kunstreich-schmuckes Gehäuse einschloss und umgab. Colombo, Vespuccio waren solche kostbare italische Träger der spanischen Weltentdeckung, und Karl's V. Staatsweisheit ging darauf aus, die pyrenäische Halbinsel ganz und gar in die Bildungsform der apenninischen Halbinsel wie in ein Futteral zu stecken. Immerdar nur ein von Form und Hülle gesonderter Einschluss, den anderweitigen Parallelerscheinungen entsprechend. Lope de Vega zog den Toledanerstahl des ächtspanischen Romancero-Dramas aus der italienisch-classischen Scheide, die er, am Gurt, in paralleler Schwebe, als eine in Ehren auf Ruhegehalt gesetzte Kampfgefährtin des Degens hängen lässt, mit dem der fruchtbarste aller dramatischen Dichter und zugleich einer der grössten, die erstaunlichsten Streiche führte, Theaterstreiche von blendendstem Glanze, deren jeder ein Geniestreich. — Auf's Eigenthümlichste sticht Garcilaso's dichterischer Charakter gegen den kriegerischen Geist ab, der ihn beseelte. Stürmisch, kampfentbrannt wetterte dieser in Streit und Schlacht; sanft, lieblich, idyllisch, weich und schwermüthig seufzt, flötet und klagt sein ländlicher Gesang. In seinem Kriegsharnisch spiegelt sich Landschaft und Staffage klar und anmuthig ab, und wie auf jenem schönen Bilde von C. Hildebrandt: „Der Krieger mit seinem Kinde", des goldgelockten Knaben reizendholdes Antlitz aus dem blanken Brustpanzer des Kriegers schaut, so lächelt Amor aus Garcilaso's glänzender Brüne und aus seinem von Kriegsmuth strahlenden Schilde. Ja zuweilen gemahnt sein Hirtengedicht an den kleinen Astyanax und scheint, wie dieser das Gesicht vor Hektor's nickendem Federbusch im Busen der Mutter verbirgt, vor dem eigenen kriegerischen Wesen sich furchtsam an den Busen der Natur zu schmiegen. Nach Marchena's Bemerkung wäre Garcilaso der einzige spanische Dichter

*) Drei Eglogas, zwei Elegias, fünf Canciones, 38 Sonetos und andere kleinere Gedichte, unter der Ueberschrift 'Canciones' und eine Epistola an Boscan in reimlosen Endecasillaben.

und Pathos nach, heroisch-nationalgeschichtlichen Lyrik das Bestreben einer dem spanischen Volksgeiste ungemässen höfischen

---

classischen Styl's, der keine frommen Verse geschrieben. Zu seinen Freunden zählte auch der berühmte, uns gleichfalls bekannte spanische Protestant, Juan de Valdes, der seiner in dem mehrgerühmten Dialogo de las lenguas*) in auszeichnender Weise gedenkt. Unter Garcilaso's Bewunderern und Nacheiferern glänzen hervor: Fernando de Herrera, Miguel de Cervantes, Don Luis de Góngora, Lope de Vega und Portugals grösster Dichter, Camões.

Juan de Boscan (Almogavér) aus Barcelona, war 1500, wie man annimmt, geboren**). Hinsichtlich der Einführung italienischer Versformen in die castilische Poesie, Garcilaso's Vorgänger, verdankt diese Inoculirung seinem zufälligen Zusammentreffen mit Andrea Navagiero***), venezianischem Gesandten bei Karl V. (1524—1528). 1526 lernte ihn Juan Boscan in Granada kennen. Das merkwürdige Ergebniss der Zusammenkunft mit dem Italiener theilt Boscan in einem Briefe†) an die Herzogin von Soma mit. Eine so weittragende Neuerung, ja Umwälzung in den poetischen Formen einer Sprache für alle Zeiten, auf diplomatischem Wege gleichsam bewirkt, gesprächsweise, durch vertrauliche Mittheilung und von einem einzigen Schriftsteller mit seinem Parallelgenossen, Garcilaso, bewerkstelligt, eine in den Literaturgeschichten vielleicht beispiellose Er-

---

*) Gesch. d. Dram. VIII. S. 81 ff. — **) Parnaso español. VIII. XXXI. — ***) Gab eine Beschreibung seiner Reise nach Spanien heraus (Ven. 1563. 12.) Andrea Navagiero genoss eines grossen Rufes als Gelehrter, Dichter und Staatsmann. Bayle spendet seiner Gelehrsamkeit einen lobpreisenden Artikel. — †) Derselbe steht vor dem 2. Buch von Boscan's Gedichten. Die betreffende Stelle lautet: „Als ich eines Tages dort mit Navagiero war und mich mit ihm über schönwissenschaftliche Gegenstände unterhielt, und insbesondere über ihre mannigfachen Gestaltungen in verschiedenen Sprachen, fragte er mich, warum ich nicht Sonette und die übrigen Versarten guter italienischer Schriftsteller im Castilischen versuche... Wenige Tage darauf reiste ich nach Hause, und sey es nun die Länge und Einsamkeit des Weges oder was sonst, ich fing an in meinem Geiste unter andern Dingen auch zu erwägen, was Navagiero mir gesagt hatte. So fing ich an, diese Art von Versformen zu versuchen. Anfangs fand ich einige Schwierigkeiten, denn ihr Bau ist sehr künstlich, und in manchem von dem unsrigen verschieden. Später aber kam es mir vor, vielleicht aus natürlicher Vorliebe für Das, was wir hervorbringen, als ob es gelänge, und so ging ich allmälich mit zunehmendem Eifer vorwärts." (Nach der Verdeutschung aus Ticknor's englischer Uebersetzung von Julius I. S. 375 ff.)

Kunstdichtung war. Gleichwie diese vorzugsweise vom Hofadel- und Ritterthum gepflegt ward; so dünkt uns die geistliche Farsa

scheinung und ähnlich wie König Reccared's Abschaffung des Arianischen Glaubens der Westgothen nnd Octroyirung des orthodox katholischen, aus dem Stegreif gewissermaassen*), nur aus jenem allerwegen sich geltendmachenden Gesetze zu erklären, wonach, wie sonst die Gegensätze sich hervorrufen, auf der pyrenäischen Halbinsel die Parallelbildungen, sozusagen, isoplastisch sich zusammenfinden.**)

Boscan hatte die classische Literatur der Griechen nnd Römer mit Eifer studirt, wovon seine Uebersetzung einer Euripideischen Tragödie zeugen könnte, wäre sie nicht verloren gegangen. Seinem Poem, 'Leandro', liegt nicht sowohl des Musäos gleichnamiges Liebesepos, als Bernardo Tasso's 'Hero nnd Leander' zum Grunde. Boscan's Leandro in Länge und Breite mit der Meerenge, die der Held durchschwamm, wetteifernde Erzählung, an 3000 versi sciolti stark, dürfte, wie Ticknor meint, der erste Versuch seyn (1543), diese Versart in der spanischen Sprache einzubürgern. Des Grafen Castiglione berühmtes Werk 'Il Cortegiano' übersetzte Boscan auf Anregung seines Freundes, Garcilaso de Vega, der ihm die Schrift, gleich nachdem sie erschienen, zusandte.***) Garcilaso konnte das Buch von Castiglione selbst erhalten haben, der, als Clemens' VII. Botschafter in Spanien, von 1525 bis 1529, sein Todesjahr, daselbst verweilte. Nicht der Stachel des Gewinns, noch schriftstellerischer Ehrgeiz und Ruhmbegier, nicht Minerva's Attribut, der Sporn, drängte unsern Boscan zum poetischen Schaffen: er dichtete mehr zu seinem Vergnügen, für die lange Weile, wie man zu sagen pflegt, als aus Berufsdrang. Seine hinterlassenen Schriften veröffentlichte seine Wittwe, mit Karl's V. Druckerlaubniss, im Jahre 1543, Boscan's wahrscheinlichem Sterbejahre. Das erste der vier Bücher enthält seine in spanischem Versmaasse verfassten Gedichte (Coplas españoles), die er vor Navagiero's Bekanntschaft schrieb.†) Das zweite Buch füllen Sonette und Canzionen im petrarchischen Styl, aber, der Empfindung nach, verwandter dem brennenden Sonettpathos eines Serafino d'Aquila††), als der ätherischen und kühlen Vestaflamme des Petrarcha. Dass Boscan, wie Bouterwek versichert, „im Ausdruck der zärt-

*) Gesch. d. Dram. VIII. S. 33 ff. — **) Vgl. Gesch. d. Dram. VIII. S. 21. — ***) Die erste Ausgabe von Boscan's Uebers. ist von 1549. (6 Jahre nach Boscan's Tode) ohne Angabe des Druckortes, die ital. Urschrift wurde in Spanien zum erstenmal 1528 gedruckt. — †) Eglogas, Canciones vom Geschmack des Cancionero general. — ††) Gesch. d. Dram. IV. S. 544 ff.

des 16. Jahrh., das sacramentale Auto in seiner poetisch vollendeten Kunstblüthe im 17. Jahrh., das Schooss- und Pflegekind

---

lichen Sehnsucht zuweilen den Petrarch übertreffe" *), möchten wir nicht unbedingt unterschreiben. Der schmachtend übersüsse Cancionero-Beischmack dürfte den trefflichen deutschen und ersten wirklichen Geschichtschreiber der spanischen Literatur von kritischem Urtheil und schönwissenschaftlicher Darstellung bestochen haben. Das dritte Buch nimmt zum grössten Theil die Erzählung in reimlosen Endecasillaben, Hero und Leander, ein. Hierauf folgt ein 'Capitolo' nach italienischem Muster und zwei Episteln in Terzinen, nach Vorbild der Horazischen „Briefe", wovon die eine an Diego Hurtado de Mendoza, den vorzugsweise Horazischen Epistelndichter der Spanier, gerichtet ist, den wir als Philipp's II. Staatsrath, päpstlichen Bannerherrn, kampflustigen Handegen, als spanischen Tacitus durch seine Geschichte des Aufstandes der Morisken und zugleich als Erfinder des Schelmenromans — welche Olla podrida von Autoren und Talenten! — zum Theil schon kennen, und noch näher, so es sich fügt, werden kennen lernen. Ein allegorisches Gedicht von 135 Octaven nach italienischem Zuschnitt bildet den Inhalt des letzten Buches von Boscan's Poesieen. Eine Schilderung des Hofes der Liebe leitet die Allegorie ein, in paralleler Gegenüberstellung des Hofes der Eifersucht. Beide Höfe entsenden Amoretten als Boten an zwei liebesrebellische Damen in Barcelona, die feierliche Ansprache des geflügelten Botschafters bestreitet die ganzen Erfindungskosten des Gedichtes, dessen kahles, mythologisch-allegorisches Sparrwerk seine Blössen mit italienischen, zu Festons und Guirlanden gewundenen Feigenblättern verhüllt. Diese italienischen Formen in Literatur und Politik haben, späterhin im Verein mit französischen, gleich Schmarotzerpflanzen dem ursprünglich naturwüchsig üppigen spanischen Nationalstamme das ureigene Mark so gründlich ausgesogen, dass ihm zuletzt der Saft für die Belaubung seiner Wipfelkrone ausging, und er in neuester Zeit sich eine italienische hat verschreiben müssen, um sie als Perrücke aufzusetzen. Jenes Verhältniss der pyrenäischen Halbinsel zum abwelkenden Rom der Cäsaren, das, behufs der Herstellung seines Zerfalls, zwei seiner kraftvollsten Imperatoren aus Spanien auf den römischen Kaiserthron verpflanzen musste **) — jenes Verhältniss scheint sich nun umzukehren: Jetzt ist das sieche Spanien in der Lage, sich mit einem Königsspross des verjüngten Italien anzufrischen. Des „verjüngten Italien" — gebe nur der Himmel, dass diese Verjüngung sich nicht als Sodomsapfel erweise, dessen scheinbar anlachende Röthe die Sodom- und Gomorrhaasche eines geschichtlichen Fuimus einschliesst!

---

*) S. Bd. VIII. S. 168. — **) Gesch. d. Dram. VIII. S. 29.

der spanischen, in der Inquisition, mit welcher eben die Auto-Farsa in's Leben trat, culminirenden Kirche. Diese Betrachtung kann uns nur in der Ansicht befestigen, dass die eigentliche Nationalpoesie der Spanier in der epischen Lyrik ihrer Romanzenpoesie, der Grundlage zugleich des Lope-Calderon-Drama's, und, was ihre Prosadichtungen betrifft, in dem komischen Romane beruht. In Ansehung der übrigen schöngeistigen Schöpfungen der Spanier seit dem 16. Jahrh. vermögen wir keine vollursprüngliche freithätige Selbstentwickelung des eigentlichen Volksgeistes zu erblicken. In der Gestalt, die ihm seine letzte vierhundertjährige Geschichte aufgeprägt, erscheint uns dieser Volksgeist als ein in seiner geschichtlichen Entwickelung verkümmertes Doppelproduct der spanischen Adelspriesterkaste. Eine ähnliche Erscheinung muss folgerecht die Kritik der Spanier bieten. Die poetischliterarische wie die geschichtsphilosophische Kritik, welche mit wenigen und desto erfreulicheren, von uns bereits hervorgehobenen Ausnahmen, mehr oder minder unter derselben Unfreiheit des Geistes, unter derselben Doppelzucht hofadelthümlichkirchlicher Bevormundung, unter der Dressur einer wie mit Blut- und Schweisshunden eingehetzten literarischen Dogmatik, denkt und fühlt. Der klericale Camarilla-Fanatismus, das ist der parallelbeinige Jochgalgen, durch den, seit der Inquisitionsherrschaft, und infolge derselben, der spanische Nationalgeist, im Unterschiede zum niederbeugenden Schmachbewusstseyn schimpflich besiegter Kriegsvölker beim Durchgang durch die furcas caudinas, — mit dem Hochgefühle eines welterobernden Siegers hindurchschritt. —

Don Manuel Cañete's Bereicherung der spanischen Auto-Literatur und seine seit Jahren in Aussicht gestellte 'Geschichte des spanischen Theaters von dessen Ursprüngen bis zu Lope de Vega' könnte sonach nur in dem Falle auf eine freudige und theilnahmvolle Begrüssung vonseiten vorurtheilsloser, allen dumpfenggeistig confessionellen und nationalen Bigotismen abholder Freunde der spanischen Literatur rechnen, wenn sich der Bereicherer und Mehrer als eine jener bezeichneten rühmlichen Ausnahmen der spanischen Literaturgeschichte und Kritik ausweist, und wenn der Vorrath seiner verheissenen, reichhaltigen Ergänzungen der dramatischen Literatur und Literaturgeschichte Spaniens nicht dem Beitrage des frommen Mütterchens gleicht, das

in der Schürze, und des heiligen spanischen Königs, der auf den Armen Holzstücke dem Scheiterhaufen zutrug, worauf Ketzer verbrannt wurden. Bei Betrachtung der frühesten spanischen Autos Sacramentales (Frohnleichnamsspiele) wird dieses Thema näher zur Sprache kommen. Vorläufig wollen wir dem Leser, als Appetit reizenden Imbiss, die Titel- und Namensliste aus Don Manuel Cañete's Prologo zu dessen Gesammtausgabe von Lucas Fernandez' 'Eglogas y Farsas' vorsetzen, um schon jetzt einen Vorschmack von dem Genusse zu geben, den uns gemeinsam die „erstaunliche Gelehrsamkeit und Kritik" der seit 1866 angekündigten 'Historia del Teatro Español desde los origines hasta la aparicion de Lope de Vega' gewähren wird.

Da glänzt obenan Francisco de Madrid, dessen weder die Origines des Moratin, noch der Catálogo des Barrera (Leirado), noch die Geschichten der spanischen Literatur von Ticknor, Schack und Rios erwähnen [1]) mit einer abschriftlich [2]) in Cañete's Besitz sich befindenden, merkwürdiglichsten (curiosissima) allegorisch-politischen, Ende 1494 verfassten Egloga in arte mayor Versen, worin drei Hirten eingeführt werden: Evandro, welcher den Frieden verkündet; Peligro, welcher die Person des Königs von Frankreich (Charles VIII.) vorstellt, der den vom Hirten Evandro angekündigten Frieden zerstören will. Ferner Hirt Fortunado, den König Fernando (el Catolico) vorstellend, der hinwieder dem Kriege gegen Frankreichs König, genannt Peligro (Gefahr), ein Ende zu setzen sich bestrebt. Nachdem die drei allegorisch-politischen Hirten allerlei untereinander besprochen und verhandelt, wird zuletzt ein Lied (Cancion) angestimmt. Franc. de Madrid, Verfasser dieser Egloga, war Schreiber bei König Juan II. und den katholischen Königen (Fern. und Isabel). [3])

Bei dieser Gelegenheit bricht Don Manuel einen Dornast vom Zaun, für Martinez de la Rosa's Rücken, weil dieser, in seiner

1) no citado en los Origines de Moratin, en el Catalogo de Barrera, ni en las historias de Ticknor, Schack y Rios. Prol. p. LV. — 2) nach einer Handschrift in Pidal's Bibliothek, (Vgl Pidal's Einleitung zum Canc. de Baena. p. LXXXVII n 1.) — 3) Baena, Hijos de Madrid. t. II. p. 73. Vgl. Pidal a. a. O.

Unkenntniss, die von ihm zwischen Encina, Naharro und Castillejo gelassenen Lücken mit der die heilige Inquisition verleumdenden Angabe ausfüllt, wonach die Schuld der Lücke dem vom Santo Oficio gegen Naharro's 'Propaladia' erlassenen Verbote von 1520 zur Last fiele, welches, — wie M. de la Rosa „der dabei den liberalen unbefangenen Geist prahlend zur Schau stellt"[1]), behauptet — welches Verbot das spanische Drama auf ein halbes Jahrhundert in seiner Entwicklung aufhielt.[2]) Die übliche Zelotenlogik! Folgt denn daraus: weil in die von de la Rosa gelassene literargeschichtliche Lücke zwischen Encina und Castillejo noch ein paar Dutzend nachträglich aufgefundener Autos sich einschieben, folgt daraus, dass jenes Verbot der heiligen Inquisition nicht zwanzig andere und bessere Autos oder Eglogas in der Geburt gleichwohl erstickt haben könne? Bessere! freilich nicht im Sinne des Santo Oficio und seiner literarischen Vorkämpfer, die eben nur solchen Dramen einen poetischen Werth zuerkannt, und nur solche, vom Santo Oficio begutachtete Dramen geduldet wissen wollen, zurückschaudernd vor dem blossen Gedanken an die Möglichkeit, dass gerade was diesem, dem Santo Oficio, in den Kram passt, den Fortschritt der ächten, im Geist und in der Wahrheit ächten dramatischen Poesie hemmen, ja das wirkliche, dem innersten Gehalte der Idee nach, poetische Drama vernichten könne; sich bekreuzend schon vor dem Gedanken an solche Möglichkeit, und Gedanken und Möglichkeit auf den Index expurgatorius setzend unter Hinweis auf dessen als Pièces justificatives angehängten Appendix: den rogus expurgatorius. Im Vorbeigehen bekommt der „deutsche" Geschichtsschreiber der dramatischen Kunst in Spanien, Herr v. Schack, mit Cañete's vom Zaun gebrochenem Dornknüppel gleich Eins mitausgewischt, maassen auch der 'historiador aleman' dem Verbote der 'Propaladia' eine schädliche Wirkung auf die freie Entwickelung des spanischen Drama's in der ersten Hälfte des 16. Jahrh. zuschreibt.[3])

1) (blasonando de espiritu liberal y despasionado) Prol. LVII. — 2) „atrasó por espacio de medio siglo nuestra dramatica" (M. de la Rosa, Obr. lit. t. II. Apend. p. 382.) Vgl. oben S. 33. — 3) y como el error suele ser enfermedad contagiosa, pegósele muy luego al historiador aleman,

Was? eifert unser Gottesstreiter für das heilige Drama des Santo Oficio weiter, den Dornast um de la Rosa's Ohren schwingend — Was? und Yuan de Torres, Diego Giallin de Avila, Martin de Herrera, der Bachiller de la Pradilla, Manuel de Urrea, Diaz Tanco de Fregenal, und so viele andere Zeitgenossen und Nachfolger von Encina, welche insgesammt Dramen vor 1520 schrieben, die Menge von Dichtern ungerechnet, welche die Kathedrale mit 'representaciones' und 'antos' versorgten?" [1]) Und was werden erst die 'curiosos' der Dramafreunde sagen, „wenn ich ihnen noch ausserdem von achtunddreissig Dramatikern vor 1540 Kenntniss gebe, von denen weder Moratin, noch Colon [2]), noch Schack, noch Ticknor, noch Barrera etwas wussten"? . . . „Ja dieselbigen, die so in's Gelage hinein über die angebliche Unfruchtbarkeit der spanischen Bühne in den ersten 40 Jahren des 16. Jahrh. redeten, müssten sie sich nicht selber berufen und auf die eigene Brust schlagen, dass sie nicht mehr Forscherfleiss aufgewendet, der sie befähigt hätte, kennen zu lernen einen Francisco de Aguayo, einen

---

impulsandole á dar tambien por cosa averiguada y corriente que la prohibicion de la Propaladia contribnyó con más fuerza á la decadencia del drama hácia mediados del Siglo XVI. Prol. p. LVII. Das ist der Dank dafür, dass ihnen der 'historiador aleman' mit litcrarhistorischer Wünschelruthe die Schachten ihrer eigenen dramatischen Poesie aufdeckte! Der Dank dafür, dass er die verschütteten Schatzhänser ihrer Dramen-Literatur nicht nur an's Licht brachte, sondern auch das dnrcheinander geworfene Gerümpel, jenach Gehalt nnd Kunstarbeit, mit dem feinen Sinn und Geschmack eines kritischen Schatzmeisters sortirte, ordnete, in gefälligen, überschaulichen Gruppen aufstellte, so dass sie neu glänzend dastehen, eine Freude dem Anblick! Zum Lohn dafür ist der 'historiador aleman' nun der von ansteckendem Irrthnm rändige Ketzer (el error contagioso pegósele etc.) in der dramatischen Literaturgeschichte Spaniens. Selig die spanischen Schafe im Schafstall der heiligen Inquisitionsästhetik, die, Verwahrung gegen die kritische Ketzerei blökend, sich als fromme Lämmer des Santo Oficio und dessen alles weissbrennender Scheiterhaufenästhetik bekennen! — 1) Prol. LVI. n. 1. — 2) Fernando Colon, Sohn des Christ. Columbns, dessen berühmte im ersten Drittel des 16. Jahrh. angelegte Bibliothek noch hentigentags eine Fundgrube für Bibliophile ist, insbesondere durch die genaueste Angabe von Daten, Titeln, Preisen n. s. w. der von F. Colon katalogisirten Bücher.

Christóbal de Avendaño, einen Alfonso de Barrio, die drei Fernando's Bosarto, Bracamonte und de Briz, den Jorge de Bustamente, den Gonzalo Carjaval, den Bartolomé del Castillo, Alfonso de Castillo, Fernando de Cordova, Diego Duran, Diego und Juan Francisco Fernandez nnd Pedro de Figueroa? Und wenn ich dieser Plejade von erfindsamen Pflegern der scenischen Muse (deren einige anch Lorbeern im Granadinischen Kriege erwarben) noch hinzugeselle: einen Francisco Fleire und Cristóbal Gil; einen Pedro Gomez Cisneras, einen Diego de Guadalnpe, einen Diego de Herrera, einen Jorge de Hervas und Diego de Negueruela, einen freien unverkappten Carricaturenzeichner des lusitanischen Schwulstes.[1] Und wenn wir bei genauer Musterung des Zeitraumes zwischen 1500 und 1539 noch auf vergessene Dramatiker stossen: wie Manuel Nnñez, Lope Ortiz de Stuñiga, Antonio Pacheco, Sebastian Perez, Andrés de Qnevedo, Diego Ruiz und Antonio Ruiz de Santillana, werden wir da nicht alle Ursache haben, uns über jene gewagten Aussprüche zu verwundern? Soll man nicht die Vergessenheit beklagen, welcher, infolge solchen Uebersehens vonseiten wohlverdienter Auskundschafter dieses schwierigen Gebietes, dramatische Autoren von dem Geschick eines Alonso de Sólaya, des feinen Zeichners von Liebesgesprächen und andere anheimfielen, welche ihm an Werth gleichkommen, wie Salazar de Breno, Pedro Sanchez, Diego de San Pedro[2]), Francisco

---

1) libre y desembozado caricaturista de la hinchazon lusitana. Der castilische Schwulst darf immerhin mit dem lusitanischen á Pálos oder á Cañas spielen. — 2) Verfasser der Liebesromane.*) 'Question de Amor' und 'Carcel de Amor' etc. Ferd. Wolf hat zuerst darauf hingewiesen (Wiener Jahrbücher d. Lit. Bd. 122. S. 96), dass Diego de San Pedro der Verfasser der dramatischen Egloga 'Question de Amor' ist, die Moratin einem „Anonimo" zuweist (Orig. Fol. 183. Jahr 1514). Diego de San Pedro war Nachahmer des Encina. Die genannte Egloga steht aber „an Frische und Lebendigkeit der Darstellung weit hinter denen des Encina und Lucas Fernandez" (Wolf. Stud. S. 593.)

---

*) Gesch. d. Dram. VIII. S. 701.

de la Torre, Juan de Uceda, Fernando Vasquez, Juan de Vedoga und Ventura Vergara? da von allen diesen Schriftstellern dramatische, vor 1540 gedruckte Werke existiren." [1]) Wie wär's, wenn wir, vor Freude über diese, dem Cañete und nicht uns beschieden gewesenen Heureka's, wenn wir, der Leser mit uns in Gemeinschaft, eine Hekatombe opferten, und die Schlachtstücke zu dieser Hékatombe die aufgezählten Autoren und ihre Stücke abgäben? Wir liefern sie — gelt? — unbesehen an's Messer! Und da es bekanntlich bei einer Hekatombe auf die genaue Zahl nicht ankommt, in Einem Strich gleich noch vier Opferstücke hinterdrein! Die vier Comedias nämlich aus der Zeit des Torres Naharro, deren „einzige" dem Herrn v. Schack „bekannte Exemplare sich in der Bibliothek des Herrn Henri Ternaux-Compans zu Paris befinden." [2])

Fassen wir nun wieder die Reihenfolge der Farsas, Autos, Representaciones, Comedias u. s. w. seit 1529 an Moratin's chro-

---

1) Prol. p. LXIII. — 2) „Comedia llamada Vidriana compuesta por Jayme de Huete ahora nnevamente, en la qual se recitan los amores de un caballero y de una señora de Aragon a cnya peticion por serles muy siervo se ocnpó en la obra presente. *) Comedia intitulada Tesorina la materia de la qnal es unos amores de un penado por una Señora y otras personas adherentes. Hicha nnevamente por Jayme de Hnete. Pero por ser sn natnral lengua Aragonesa no fnere por muy cendrados terminos cuanto a este merece perdon. **)

Comedia intitulada Radiana compuesta por Agnstin Ortiz.

Comedia Jacinta nnevamente compnesta y empresa con nna epistola familiar muy sentidas y graciosas. (Von der 'Jacinta' des Naharro verschieden.)

Alle diese Stücke bestehen, wie die des Torres Naharro, aus 5 Jornadas, sind in kunstvoll gebildeten Strophen verfasst, wie sie, nnd zeigen anch durch Inhalt nnverkennbar, welchen Vorbildern sie gefolgt sind." Gesch. der dram. Lit. und Kunst in Span. I. S. 195. Anm. 24.

---

*) Barrera's 'Catalogo' fügt hinzn: „4°, sin lugar ni año. 18 hojas" („ohne Angabe des Druckorts und der Jahreszahl. 18 Blätter.") p. 188. — **) Bei Barrera: „sin lngar ni año; in 4°. Folgt die Listo der Spielpersonen. 20 Blätter. Prohibida en el indice expurgatorio de 1583. („Verboten im Ind. Exp. v. 1583.) Morat. bringt sie unter 1531 und das Verbot Ind. Exp. vom Jahr 1559.

nologischem Schnürchen. Die unter 1520 verzeichneten drei 'Tragedias' werden bei der Musterung des vollzähligen Häufleins dieser Truppengattung mit den andern an uns vorbeidefiliren.

Die ersten zwei Comedias gleich von 1521, verfasserlos, mit dem Cainszeichen 'Anónimo' an der Stirn, ausrangirt von vornherein! Die ächtbürtigen, mit einem Vaternamen begabten machen uns schon genug zu schaffen. Wie der Wachtelregen über die Juden in der Wüste, werden sie über uns kommen. Fort mit den Vaterlosen! Mit der ersten gleich, genannt Hipólita, in Versen, welcher Moratin einen Steckbrief nachschickt mit dem Signalement: „die Handlung ist schleppend und wird noch beschwerlicher durch überlästige Gespräche, pedantische Sentenzen und Fetzen von historischer in Bedientenmäuler untergebrachter Gelehrsamkeit. Ausserdem ist diese unanständige Farsa[1]) sehr schlecht geschrieben, voll Stümpereien in Reim- und Versmaass." In den Ausschuss mit der Hipolita des Anonimo! Dahin käme auch die zweite, 'Serafina', selbst wenn sie einen Vater anzugeben wüsste: Page in Mädchenkleidern, eingeschmuggelt bei der saubern Serafina. Diese verliebt in des Pagen Herrn, Evandro, weil ihr Gatte ein kaltes Temperament hat. — In den Ausschuss, in den Ausschuss! Zu den unzüchtigen Verklärungs- und doch schamlos nackten Stücken der italienischen Komödie und hiesse der Vater Lope de Vega! Und nun gar wo er Anonimo heisst. Anonimo Dein Nam' ist Schw—igel! „Diese Comedia" lautet Moratin's Signalement — „in Prosa und sechs Scenen, hat in der vierten und sechsten Scene Situationen von der grössten Obscönität. Die Schreibart ist affectirt, dunkel, pedantisch und weitschweifig. Mägde und Diener fliessen von philosophischen Maximen und Sprüchen über." Die Blasen, die diese Pfuhlfrösche des Anonimo von sich geben, zerplatzen in keine geringeren Namen, als: Aristoteles, Sanct Hieronymus, Sanct Bernhard, Plato, Salustius, Sanct Gregorius, Cicero, Salomo der Weise, h. Augustin, Seneca und Pythagoras. Das ist der Fluch eines Anonimo, dass er fortzeugend nichts wie Namen muss gebären, von einem Glanze, der

1) indecente farsa.

im Munde des Anonimo aufleuchtet, gleich jener an der Kerzenflamme des Liebhabers verpuffenden Farça der berüchtigten „Thérèse Philosophe“, die seinen Liebkosungen entschlüpft, wie die Farça ihr, und von ihm mit dem brennenden Lichte verfolgt wird; Beide im Naturzustande, als da zu schauen auf einem der Küpferchen des französischen Schandromans, auch diese Heldin, wie die Comedia Serafina des Anonimo nach der ihrigen, benannt. Comedias und Farças, wie die 'Serafina', solche stehen nicht im Index expurgatorius, und die Expurgation thäte ihnen doch so noth!

Den genannten zwei Comedias Hipolita und Serafina, geht in der Ausgabe von 1521 noch eine andere, Tebaida betitelte vorauf, von ihrem Anonimo dem Herzog von Gandía gewidmet; ein Schmutzabklatsch der 'Celestina'; gleich dieser in Prosa und in 15 Acte abgetheilt, die sich aber sonst zur 'Celestina' verhält, wie zur Venus Cloacina die Cloaca. Der Galan heisst hier D. Berinto[1]), Sohn des Herzogs von Tébas, woher der Titel der Comedia. Die tugendreiche Schöne nennt sich Cantaflua; die Gelegenheitsmacherin, Franquila, die Alles zum Besten fädelt, und einem fröhlichen Komödienausgang entgegenführt.

Wess Geistes Kind des Christobal de Castillejo, eines halben Landsmanns von uns Deutschen[2]),

---

1) Den vollen Titel finden wir in Gallardo's Ensayo No. 1208 angegegeben: Tebàida. Siguese la comedia llamada Tebaida, nuevamente compuesta. Dirigida al ilustre y muy Magnifico señor Duque de Gandía. Con otra comedia llamada Serafina. 1546. fue impresa la presente obra llamada Tebaida en Sevilla, en casa de Andres de Burgos. Acabóse á diez dias de Mayo, año de mil y quinientos y cuarenta y seis años. Ausführlicheres finden die 'Curiosos' bei Gallardo t. I., der die Anonimos enthält, p. 1170. — 2) Cristóbal de Castillejo, geb. in Ciudad Rodrigo 1490, versah, noch nicht fünfzehnjährig, Pagendienst beim Infanten Don Fernando (Erzherzog Ferdinand), jüngern Bruder Kaiser Karl's V., nachmals deutschen Kaiser. Castillejo begleitete den katholischen König auf Reisen; im Jahre 1508 nach Cordoba; im Jahre 1516 nach Extremadura. Nach dieser Zeit ernannte Infant Fernando, 1531 zum römischen König erwählt, den Castillejo zu seinem Secretär. Als solcher brachte derselbe eine Reihe von Jahren in Wien zu, wo der spanische Secrétaire du Cabinet 1541 selbst au secret gesetzt wurde, eine Gefängnissstrafe verbüssend, man weiss nicht um welches Vergehen. Er starb in einem Kloster

Farsa de la Constanza (1522)

ist, erhellt schon aus dem lateinischen, von Gott Hymen gesprochenen Introito (Prolog), der die siebenactige Farsa mit

bei Wien*), 66 Jahr alt (1556). Neuester Zeit erst ist die Grabschrift wieder aufgefunden worden, wonach Ferdinand Wolf, der Entdecker spanischer in Klöstern begrabener Schriften und Schriftsteller, Castillejo's Todesjahr, bis dahin irrthümlich als 1596 angegeben**), berichtigen und genau bestimmen konnte.

Einen unvergänglichen Namen hat Castillejo in der spanischen Literatur durch seinen Ankampf gegen die Einführung der italienischen lyrischen Form in die spanische Lyrik durch Boscan und Garcilaso (s. ob. S. 106 Anm.) sich erworben. Seine Polemik war zugleich eine productive, indem er die altspanischen Weisen, Versarten und Versmaasse in seinen Gedichten nachahmte, die an leichter Zierlichkeit und Anmuth mit den besten des Garcilaso wetteifern und vor diesen das Genuine, Einheimische, zu eigen haben. Unermüdlich schwingt er seine Geissel über die Petrarchisten, wie er die Nachahmer der Italiener nennt. Castillejo's Ruthe glich der des Weihnachtsmannes, an welcher goldene Pfeffernüsse hangen. Lope de Vega (in seinem Poem 'Isidro') nennt Castillejo: „festivo é ingenioso poeta Castellano." Don Luis José Velasquez hebt besonders Castillejo's scherzhaft satyrisches Talent hervor (tenia genio particular para esta casta de poesia). Unter Castillejo's satyrischen Dichtungen, fährt Velasquez fort, zeichnen sich die, wider jene Vertauscher der castilianischen Versarten gegen italienische Versmaasse gerichteten Spottstrophen aus***); ferner Castillejo's berühmter Dialogo que habla

*) In der Neuklosterkirche in Wiener Neustadt. Den Grabstein hat Ferd. Wolf in treuer Abbildung mitgetheilt. Vgl. Ticknor's Uebers. v. Julius. Bd. I. S. 393 zu 1) die Anm. v. F. Wolf. — **) u. a. auch von Nic. Antonio. — ***) Sie stehen im 2. Buche (libr. seg.) der Poesias de Cristobal de Castillejo, dessen Ueberschrift lautet: De las obras de Conversacion y Posatiempo (Werke der Unterhaltung und des Zeitvertreibs). Er vergleicht die poetische Ketzerei mit der religiösen des Luther und der Anabaptisten:

Una muy nueva y extraña (secta)
Como aquella de Lutero
En las partes de Alemaña.
Bien se pueden castigar
a cuenta de Anabaptistas,
Pues por ley particular
se tornan a bautizar
y se llaman petrarquistas.

einer Ueberskreuzheirath schliesst, wo zwei Ehepaare, im Sinne von Goethe's Wahlverwandtschaften, sich derart scheiden und

---

de las condiciones de las mujeres (Dialog, der von den Berufsarten der Frauen handelt). Das Gespräch führen Atelio, der Uebles den Frauen nachsagt, und Fileno, der sie vertheidigt.*) Charakter und Art und Weise der Frauen werden durch alle ihre Lebensstellungen durchgenommen und mit merkwürdig satirisch-paränetischer Schärfe illustrirt: Verheirathete, Unverheirathete, Nonnen, Wittwen und sogar Kupplerinnen (Alcahuetas) Diálogo y Discurso de la Vida de Corte (Zwiegespräch und Erörterung über das Leben am Hofe).**) Die Gesprächsführer sind Lucrecio und Prudencio.

Dialogo entre el Autor y su Pluma (D. zwischen dem Autor und seiner Feder).***) Velasquez erwähnt auch Castillejo's Dialogo de la

---

Des Petrarca „Widertäufer" gleichsam. Bibl. d. Aut. Esp. t. 32. Poet. Lyric. de los sigl. XVI. XVII. in Decimen (Zehnversstrophe). — *) (Bibl. de Autor. Esp. a. a. O. p. 180—205). In Vierversen, durchmischt mit quebrados (gebrochener Halbvers). „Eine Satire von grossem Werthe, obgleich sehr frei", meint Barrera (Satire de gran merito aunque muy libre." Erschien zuerst 1544. T. I. II. I. p. 137). — **) a. a. O. Libr. III. p. 214—232 (in 3 Columnen). Die Versart dieselbe. Prudencio, der Aeltere, schildert dem Jüngeren, Lucrecio, das Hofleben als ein sturmvolles Meer und warnt ihn vor den Klippen. — ***) Gewidmet dem Martin de Guzman, Kammerherrn des römischen Königs. (a. a. O. Lib. II. p. 206—207.) In Decimen, schliesst mit einem Villancico. Castillejo fordert seine peñola (Schreibfeder) auf, ihm Rechenschaft über die Bilance ihres Gewinnes und Verlustes während 30 vertrauensvoll verlebter Jahre abzulegen:

Sus, sus peñola tardia;
Descubranse los engaños
Perded ya la fantasía,
Dadme cuenta de treinta años,
Que os habeis llamada mia.
Decidme, ¿ que habeis ganado
En esta larga tardanza
Perdida tras confianza?
No tengais mas mi cuidado
Suspenso con esperanza.

Ein sinnreiches Thema, insonders für einen k. k. Geheimsecretär, der die Poetenfeder mit der Cabinetsfeder verbindet, ein paralleles Scharwerken mit der Doppelfeder, die zu dem von Castillejo's 'peñola' gewonnenen Endresultat führt: Von den Federn auf's Stroh.

mischen, dass die Männer die Weiber tauschen. Ein Komödienskandal, dem wir nur in einem einzigen italienischen Lustspiel begegneten [1]), und das hier durch die äusserst schlüpfrigen und rohen zwei ersten Acte [2]), und durch die nicht minder anstössigen

---

Verdad y Lisonja (D. zwischen der Wahrheit und Schmeichelei). *) „Diese und andere Compositionen des Castillejo" — schliesst Velasquez — „bieten eine reiche Fülle von unnachahmlicher Anmuth und reizender Zierlichkeit, die das Bekenntniss abnöthigen, dass Niemand vor ihm in so hohem Grade die Kunst besass, das Laster lächerlich zu machen." **)

Libro primero enthält die Obras de Amores 'Liebeslieder', worunter die zärtlichsten, die an eine 'Ana' (ein Fräulein von Schaumburg), doch auch diese nur Galanteriewaaren-Arbeit. Am ausführlichsten spricht über Castillejo's Worke Ferdinand Wolf in seinem Aufsatze „Christobal de Castillejo's Lobspruch der Stadt Wien" ***), in den Sitzungsberichten der phil. hist. Classe der k. Akad. d. Wissensch., Jahrg. 1849, Märzheft. Castillejo schwärmt für Wien, insbesondere der guten „Verpflegung" halber, deren er und sein Pferd sich von der Kaiserstadt und Umgebung zu erfreuen hat: „Laxenburg (Laxamburque) versorgt sein Pferd mit reichlichem Heu, Stroh und Hafer; Enzesfelt ihn selbst mit köstlichen Fischen; Rodau mit frischem Obst, Zicklein, Backhändel und sonstigem Gebäck. †) — 1) In der dem T. Tasso fälschlich zugeschriebenen Comedia 'Intrighi d'Amore' (Gesch. d. Dr. IV. S. 881 ff.). — 2) Los dos primeros actos contienen dos escenas en estremo lubricas y groseras. Morat. p. 189.

---

*) a. a. O. L. III. p. 236—245. quartillen, quintillen, auch sextillen und Strophen von 9 Versen mit quebrados. — **) Estas y otras composiciones de Castillejo abundan de una gracia y un donaire inimitables, y es menester confesar que ninguno hasta su tiempo poseyó en el grado que él el arte de hacer ridicolo el vicio. (Velasq. los Origines de la Poesia Castell. Mal. 1744.) — ***) In der Bibl. d. Aut. Esp. (II. p. 179—180), überschrieben: 'Respuesta del autor á un Caballero que le preguntó qué era la causa de hallarse tan bien en Viena'. „Antwort des Verfassers auf die Frage eines Caballero, weshalb er sich in Wien so gut gefiel." — †) In Decimen:

Con esta provision buena,
Ventajas y condiciones
Ya veis, Señor, si hay razones
Del préferir á Viena,
A todas otras naciones.

„Es giebt nur a Kaiserstadt, es giebt nur a Wien" in ursprünglichem spanischen Text.

zwei folgenden im schönsten Brillantfeuer der Skandalerleuchtung einer Unzuchtsfarsa strahlt; in welchem Brillantfeuer die Schandpredigt eines vom Pfarrer zu solchem Schmachsermon aufgeforderten Klostergeistlichen als verschlungener Namenszug gleichsam der sich überquer gattenden Traupaare glänzt. [1]) Die von der einen wahlverwandtschaftlichen Ehefrau betitelte Farsa schliesst mit einem in barbarischem Latein gesungenen Oremus und einem vom ganzen Personal der Tauschdoppelehe angestimmten Villancico. „Wenig Handlung, Gleichartigkeit der Situationen, mit der Fabel in keinem oder nur lockerstem Zusammenhange stehende Episoden, Schilderungen und Ausdrucksweisen von der grössten Unzüchtigkeit und Immoralität; zugleich aber viel komischer Reiz, Meisterschaft im Gebrauch der Sprache, Leichtigkeit und Anmuth der Versification" — welches Hand in Hand! welcher Parallelismus von sich auszuschliessen scheinenden Eigenschaften! „Wie Schade", ruft Moratin's Signalement, „dass so schöne Vorzüge von so grossen und verwerflichen Flecken entstellt sind!" Eine Missgeburt von schmutziger Harpye mit Amorettenflügeln. „Die Urschrift dieses Stückes" — fügt Moratin, dem sie vorgelegen [2]), hinzu — befindet sich auf der Bibliothek des Escorial. [3])

Es stehen uns der geistlichen Spiele, Autos und Farsas [4]) gelegentlich der autos sacramentales, eine so reiche Anzahl in Aussicht, dass wir an den von Moratin hier aufgezählten Autos [5])

1) No menos chocantes son los dos actos siguientes, en que hablan un cura y un fraile, y este a instancia del cura predica un sermon infame, digno de un ruffian. — 2) que tuve presente. — 3) Befand sich daselbst bis 1823, wo sie dem Gallardo, der das Manuscr. zur Benutzung erhalten hatte, bei seiner als Mitgliedes der constitutionellen provisorischen Regierung von Sevilla nach Cadiz (13. Juni 1823) eiligst bewerkstelligten Flucht, mit ganzen Kisten voll unersetzlicher Schriften verloren ging, die theils von den Fluthen des Guadalquivir verschlungen, theils vom Pöbel in Stücke zerrissen wurden. (Vgl. Gallardo, Ens. de una Bibl. Vorwort der Herausgeber. I. p. 1. und Barrera Catalogo p. 75.) — 4) Die Autos entlehnen in der Regel ihre Stoffe aus der heiligen Schrift, „während die Farsas meist Allegorien mit geistlicher Tendenz sind" (Wolf. Stud. 509. Autos und Farsas würden sich demnach wie Mysterien und Moralitäten verhalten, was indess keineswegs durchgängig zutrifft. — 5) 1523. Pedro Altamira: Auto von der Erscheinung Jesu Christi vor

getrost vorbeischlüpfen können. Nicht so leichterdings lassen sich einige Nachbildungen der altrömischen classischen Komödie oder gar Tragödie umgehen, welche, die Kehrseite zu den volksthümlichen Autos, Farsas und Comedias bildend, um dieselbe Zeit auftauchten. So hat Juan Pastor, zu Morata gebürtig, ausser einem Auto del santo Nacimiento de Christo (von der heiligen Geburt Christi) noch eine Farsa Lucrecia geschrieben (1528), die sich „Tragedia von der Keuschheit der Lucrecia" betitelt. Dieselbe ist 'en metro', in Versen, und führt folgende Personen vor: El Rey Tarquino, dessen Sohn, Sexto Tarquino; einen Neger des Sexto; Colatino, Herzog von Colacia; Lucrecia, dessen Gemahlin; einen Narren oder Tölpel (bobo), Diener des Colatino. Espurio; Lucrecio, Vater der Lucrecia; Junio Bruto und Publio Valerio, Verwandte von Colatino. Weiteres über diese durch den Stoff römisch-classische, durch Form und Behandlung den spanisch-volksthümlichen Farsa-Charakter beibehaltende 'Tragedia' erfahren wir weder von Barrera noch von Moratin. Letzterer, ohne sich auf gerichtliche Aufnahme des Thatbestandes einzulassen, giebt nach türkischer Justiz seinen auf Bastonade erkennenden Rechtsspruch ab, des Wortlautes: „Geschrieben (die Lucrecia-Farsa) in Quintillen mit Halbversen (pié quebrado) untermischt; schlechte Versification; unerträgliche Ungebührlichkeiten vonseiten des Ne-

---

seinen Schülern auf dem Wege nach Emaus. Weiteres ist über den Verfasser Altamira nicht bekannt, so wenig als von Anonimo, dem Verfasser eines Auto vom J. 1537, das die Taufhandlung Johannes des Täufers zum Gegenstande hat; im Uebrigen aber eben so anonym geblieben ist, wie sein Verfasser. Man weiss nämlich von diesem 'Auto del bautismo de san Juan Bautista' nicht mehr als was Sandoval in seiner Historia de Carlos V. (libr. 16) anlässlich seines Berichtes über die in Valladolid für die Taufe des Thronfolgers Felipe (II.) (5. Juni 1527) getroffenen Anstalten, mittheilt, und was sich darauf erstreckt, dass auf einem der unter Triumphbogen errichteten, mit reichen Bildwerken von vergoldetem Silber ausgeschmückten Gerüste die Taufe des h. Johannes des Täufers dargestellt wurde (Aqui se representó el bautismo de san Juan Bautista). Die Stelle aus Sandoval giebt Moratin Bl. 194 und v. Schack nebst Uebersetzung 1, S. 200. Desto mehr wissen wir von den Feuertaufen-Autos, die der erlauchte Täufling, seiner Zeit, auf zahllosen Gerüsten, zur erbaulichen Kurzweil seiner Unterthanen, darstellen liess.

gers und Tölpels." [1]) Da uns keinerlei species facti vorliegen, so können wir, als stumme Beisitzer, nur das Urtheil unterschreiben.

Entschiedenere Ansprüche auf Nachbildung altclassischer Vorbilder hatte Francisco de Villalobos [2]), bereits im Jahre 1515, durch seine 'Comedia de Plauto llamada Anfitrion' [3]), in Prosa, geltend gemacht. In dieser Uebertragung ist

1) Está escrita en quintillas con pié quebrado, mala versificacion, insofribles impertinencias del negró y del bobo. Fol. 191. — 2) Don Franc. Lopez de Villalobos, Leibarzt des Königs Fernando el Catolico und Kaiser Karl's V., schrieb ausser verschiedenen lateinischen Commentarien über des Plinius Naturgeschichte, und sonstigen Aufsätzen und gelehrten Briefen, Probleme, Abhandlungen und Dialoge über Gegenstände aus dem Gebiete der Naturlehre, Arzneiwissenschaft, Staatskunst und Moral in reiner castilischer Sprache, und von leichter, anmuthiger und regelrechter Schreibart. Seine Anfitrion-Comedia erschien, mit Anmerkungen versehen, im Druck zu Zaragoza 1515, und zu Sevilla 1574, zusammen mit Villalobos' anderweitigen oben berührten Schriften in castilischer Sprache. Er starb unter der Regierung Philipp's II, in hohem Alter, der Todestag ist nicht bekannt. Diesen Angaben des Moratin fügen wir aus Barrera noch die dem Nicol. Ant. entlehnten Notizen hinzu: dass der am Hofe hochangesehene Arzt, Dichter, Gelehrte und Amphitruo-Bearbeiter sich, nach dem Tode der grossen Königin, Isabel (1539), von Amt und Hof zurückzog, und 1543 seine vermischten in castilischer Sprache abgefassten Schriften zu Zamara herausgab.*) Als Lehrdichter erprobte sich Villalobos schon während seiner Studentenzeit auf der Universität von Salamanca (1498) durch ein in castilischen Versen abgefasstes didaktisches Gedicht: 'Sumario de la medicina, en romance trovado, con un tratado sobre las pestiferas bubas etc. Salam. 1498. Das Poema de las bubas (von den Bubonen) wird dem berühmten Lehrgedichte des Fracastoro: De Syphilide, dem Villalobos Poema vorangegangen war, an die Seite gesetzt. Die 'Problemas' sind in castilischen Strophen versificirt. Die bei seinem Abschiede vom Hof gedichtete 'Cancion' wird als lyrisches Product geschätzt. — 3) La Comedia de Planto llamada Amphitrion, que tradució el doctor Villalobos. La qual glossó en algunos pasages obscuros. — Zaragoza 1515.

*) Libro intitulado: Los problemas de Villalobos, que tracta de cuerpas naturales y morales, y dos diálogos de medicina, y el tractado de los tres grandes, y una cancion, y la Comedia de Amphitrion... Zaragoza M.D.xliii años. 4.

der Prolog des Plaut. Amphitruo ausgelassen, Mercur's Monolog im ersten Act gekürzt und Jupiter's Monolog im 3. Act unterdrückt. Der Prosadialog in Villalobos' Amphytrione wird von den spanischen Literatoren den Meisterstücken des dramatischen Gesprächsstyls in ungebundener Rede beigezählt.

1529 trat eine abermalige Nachbildung (refundicion) von Plautus' Amphitruo: die Comedia de Anfitrion[1]) des

Fernan Perez de Oliva[2])

hervor. Oliva beseitigte die beiden Dienerinnen der Plautin'schen Alcumona (die Thessala und Bromia), und schob dafür den Naucrates, Freund des Amphitruo, Vetter (primo) der Alcumena, ein. Ferner liess Oliva den von Mercur gesprochenen Prolog, und wie sein Vorgänger, Villalobos, das Selbstgespräch des Mercur im ersten und dessen Jupiter-Monolog im dritten Act fort. In der übrigen Umänderung war der spanische Bearbeiter nicht sonderlich glücklich, wie Moratin richtig bemerkt: „Wer“ — fragt dieser — „kann es billigen, dass die einfache, gefühlvolle Scene zwischen Jupiter und Alcumena (1. sc. 3.) von Oliva in

1) Comedia de Amphytrion, ó el nacimiento de Hercules. Salam. y Cordoba 1585. Ohne Scenen- und Actabtheilung. Gewidmet seinem Vetter Agustin de Oliva. — 2) Maestro Fernan Perez de Oliva wurde zu Cordoba 1494 geboren; studirte auf den Universitäten von Salamanca und Alcalá (de Henares), Paris und Rom, wo er längere Zeit sich aufhielt. Von Rom kehrte Oliva nach Paris zurück, und hielt daselbst philosophische Vorträge über die Ethik des Aristoteles. 1524 finden wir ihn in Salamanca als Professor der Philosophie. Seine Gelehrsamkeit in den älteren Sprachen, seine tiefen Kenntnisse in den moralischen und mathematischen Wissenschaften, die schätzbaren Eigenschaften seines Charakters, erwarben ihm die Gunst der Päpste Leo's X., Hadrian's VI. und Clemens' VII. Den Antritt des ihm von Kaiser Karl V. zugedachten Erzieheramtes beim Infanten Felipe (II.) verhinderte sein frühzeitiger Tod (1533). Oliva's in castilischer Sprache geschriebene Werke in Prosa und Versen gab zuerst sein Vetter, der berühmte Ambrosio de Morales, heraus (1782) mit einer Widmung an den Erzbischof von Toledo und Grossinquisitor, Don Gaspar de Quiroga, Gönner und Freund von Oliva (s. Nicol. Ant. Bibl. N. Parnaso español t. VII. Morat. F. 192. Barrera (Perez Oliva) fol. 311.

eine akademische Sitzung verwandelt wurde, worin über den Ursprung des Krieges, die Uebel, die er im Gefolge hat, die Politik der Fürsten beim Aufstellen von Heeren aus dem Wegwurf und den schädlichen Elementen des Gemeinwesens[1]) verhandelt wird; von Dingen, so ungelegen und überflüssig wie möglich? Wer kann ihm die unzweckmässige, abschmeckende und breite Erzählung verzeihen, die er im zweiten Act dem Sosia in den Mund legt[2]), und dadurch sich um eine der besten Situationen des Originals bringt? Wer wird die Umgestaltung des ganzen fünften Actes entschuldigen, die Unterdrückung des trefflichen Monologs der Bromia, womit dieser Act bei Plautus beginnt, und das Fortlassen der Erscheinung des Jupiter, einer für die Entwickelung der Fabel unentbehrlichen und einzig zweckmässigen Machinerie? Plautus schliesst mit Amphitruo's, einer solchen Gottheit schuldigen frommen Unterwerfung; Oliva lässt Verwünschungen gegen sämmtliche heidnische Götter ausstossen, begleitet von Prophezeihungen, die auf Christi Erscheinung anspielen — ein über allen Ausdruck ungehöriger Behelf"[3])... Diese „cosa impertinentisima" liegt dem spanischen Drama überhaupt in Blut und Knochen; als fanatischer Ehrbegriff, abwechselnd mit fanatischem Kirchenglauben.

Meister Oliva's Bearbeitungen oder freie Uebertragungen zweier griechischer Tragödien in castilische Prosa[4]): der Elektra

---

1) „Asi que para limpiar la Républica de hombres dañosos fué bien instituida la gucrra, que no es otra cosa, sino justicia universal que dellos se hace." Las Obras del Maostro Fernan Perez de Oliva etc. (mit einer Vorrede von Oliva's Vetter Ambrosio de Morales) Madr. 1787. t. 1. II. kl. 8. 1. p 117. — 2) II. Sc. 1. und bei Oliva p. 120—142. — 3) cosa impertinentisima sobre toda ponderacion. — 4) Von den drei Biblischen Tragedias, welche Vasco Diaz Tanco (aus Fregenal in Estremadura) in seiner Jugend geschrieben zu haben versichert (in seiner Schrift: 'Jardin del alma cristiana': „Garten der christlichen Seele" Valladolid 1552): von der Tragedia de Absalon; Tragedia de Aman, Tragedia de Jonatás, hat sich keine andere Kunde, als Tanco's Versicherung erhalten. Moratin bringt die drei apokryphen Tragödien unter die Jahreszahl 1520 auf gut Glück. Tanco schrieb u. a. auch eine Geschichte der Türken, dio er dem Infanten Felipe (II.) widmete. Mit der 'Tragodia Josefina' von Micaël de Carvajal (Verf des von Hurtado de Mendoza ausgeführten Auto 'Las Cortes de la Muerte', bei dem

des Sophokles: ‘La Venganza de Agamenon’ (die Rache Agamemnon’s) und der Hekabe des Euripides: ‘Hecuba triste’, trifft Moratin’s nicht minder strenges und, dünkt uns, sachkundiges und gerechtes Urtheil. Uebersetzungen altclassischer Tragödien in die castilische Sprache sollen, nach der Schriftform zu schliessen, schon im 14. und Anfang des 15. Jahrh. (unter der Regierung D. Juan’s II.) vorhanden gewesen seyn. Amador de los Rios bezieht sich auf einen Codice in der Escorial Bibl., der zehn Tragödien der Seneca in spanischer Sprache enthält.[1])

La Venganza de Agamenon.[2])

Perez de Oliva, bemerkt Moratin, folgte der sophokleischen Elektra und der Anordnung der Scenen mit nur geringen Aenderungen. Doch unterdrückte er einen grossen Theil vom Dialog, den er dadurch vieler Schönheiten beraubte. Es genügt, auf die

---

wir noch versprechen werden, macht uns Cañete, der eine demnächstige Ausgabe dieses Auto verheisst (la publicaré in breve), den Mund wässern. An poetischem Schwung soll besagtes Auto die Stücke des Naharro weitaus übertreffen (Prol. LVIII. 3). Ein Exemplar der Tragedia Josefina (Toled. 1546) des Micael de Carvajal aus Plasencia besitzt die Wiener k. Bibliothek, woraus Ferd. Wolf, — dieser Hercules der hispanologischen Literatur, der des Geryon Rinder in Gestalt von rindsledernen Codices aus Iberien in die Heimath schafft, — den Prologo des ersten Acts veröffentlicht hat. Auch hier stellt sich der hochgestreckte spanische Epigone, Don Man. Cañete, nur in der Fussstapfe des deutschen Vorgängers auf die Zehen. (Vgl. v. Schack, Nachträge S. 13, wo der ‘Introito’ des dialogischen Poems, ‘Las Cortes de la Muerte’, dem wir unsere Beachtung vorbehalten, mitgetheilt wird. — 1) bezeichnet S. 11, 12. Hist. crit. VII. p. 479. 1. Cañete macht anderweitige drei Codices auf der Bibl. Nacion. namhaft, worin sich die Tragedias des Seneca befinden, der Sprache nach, aus der Zeit König Juan’s II. und in Schrift und Papier aus dem letzten Drittel des 15. Jahrh. (Prol. p. XLVIII. 2.) Ant. Pellicer y Saforcado führt in seinem schon erwähnten ‘Ensayo de una Bibl. de Trad. esp.’ (Madr. 1778 p. 77) eine Uebersetzung der ‘Trojanerinnen’ (Troianas) von Seneca an, in spanischen Versen von Josef Ant. Gonzales de Salas, erschienen gleichzeitig mit Salas’ Illustracion zum ‘Libro de Poetica de Aristot’. Madr. 1633. Ferner den Plutos von Aristophanes, aus dem Griechischen in’s Castilische übers. von Pedro Simon Abril (geb. 1530). Von demselben eine Uebers. der Komödien des Terenz (1577). — 2) Obras etc. 1, p. 174—234. Moratin setzt beide Tragödien in das Jahr 1530.

Erzählung von Orestes' Tod hinzuweisen, die in der spanischen Uebersetzung so dürftig und mager ausgefallen, dass die Verstümmelung unverantwortlich erscheinen muss.[1]) Die Chöre behielt Oliva bei, deren schönste lyrische Stellen er aber wegliess. Statt der Urne mit Orest's Asche, bringt Oliva einen Sarg auf die Bühne, worin eine einbalsamirte Leiche.[2]) „Diese Abänderung" — fährt Moratin fort, wer darf ihm Unrecht geben? — „ist weder angemessen noch theatralisch, noch der Nachahmung der Sitten und Gebräuche entsprechend. Was Oliva dem griechischen Texte hinzufügte, verstösst häufig gegen den guten Geschmack, entfernt sich von jener strengen Einfachheit, welche die Situation und die Personen fordern, und legt diesen Ausdrücke in den Mund, die den Schulmeisterbakel verdienen."[3]) Elektra fragt die Ueberbringer des Sargs mit der einbalsamirten Leiche u. a.: „Was meint ihr zu dem Regen, den ich in meinem Körper berge, und der mich mit so vielen Thränen versorgt, die meine Augen vergiessen? ... Habt Mitleid mit mir! Wollet nicht mit euern Rathschlägen die Luftlöcher der glühenden Oefen verstopfen, die mein Inneres verzehren."[4]) Man denke an die Klagen der Sophokleischen Elektra über Orestes' vermeinten Aschenkrug[5]) bei diesem Sodbrennen in Gestalt von feurigen Backöfen, die der Elektra des Oliva im Leibe prasseln.

In der Tragedia

Hecuba triste[6])

unterdrückte der spanische Uebersetzer die Person des Herolds Talthybios, der zu jener bewundernswürdigen Situation Anlass giebt, welche uns als eine der tragischsten der griechischen Bühne erschien.[7]) Dass Moratin den Talthybios in Euripides Hecuba „äusserst episodisch" findet, erklären wir uns aus dem

1) que no es disculpable la mutilacion que hizo en ella el traductor español. — 2) Orest. „El cuerpo de Oréstes su hijo, que le traemos aquí en esta caxa" Ol. obr. I. p. 218. — 3) dignas de la férula. — 4) „¿ que lluvia pensais que tengo yo en mi cuerpo donde se consumiesen tantas lágrimas como viesten mis ojos? ... No querais tapar con vuestros consijos los respiradores de las hornazas de fuego que dentro me atormentan." a. a. O. — 5) Gesch. d. Dram. I. S. 476. — 6) I. p. 235—306. — 7) Gesch. d. Dram. I. a. a. O. — 8) demasiado episodico.

„ehernen Bande“, das selbst die Fürsten der spanisch-, vielleicht der romanisch-classischen Dichter und Kritiker überhaupt, um die Stirn geschmiedet tragen. Dagegen dürfen wir mit des vorzüglichsten spanischen Komödiendichters und Kritikers der classischen Schule, mit Moratin's Rüge wieder durchaus übereinstimmen, die sich auf die von Oliva beliebte Unterdrückung der Prophezeihungen des euripideischen Polymnestor bezieht: inmaassen diese schreckenvollen Vorhersagen und der Dialog, den sie veranlassen, der Katastrophe die ganze tragische Stärke, Bewegung, den ganzen tragischen Aufruhr mittheilen, die solche ausserordentliche Fälle erheischen. „Trotz aller dieser und noch anderer Fehler mehr, die ein unparteiischer Beurtheiler in Oliva's zwei übersetzten Tragödien entdecken möchte“ — so schliesst Moratin seine Betrachtungen über Oliva — „dürfte sich gleichwohl aus den Studien derselben eine für Perez de Oliva, den Ersten, der unsere Spanier mit dem griechischen Theater bekannt machte, günstige Ansicht ergeben. Seine Sprache ist rein, sein Styl im Allgemeinen ernst, zierlich und tonvoll. Keiner vor ihm hat so viel Würde und Majestät der dramatischen Prosa verliehen, und von den spätern Keiner ihn nachgeahmt.“ [1])

Wie verschieden von Moratin's Urtheil lautet dagegen das eines älteren, nur noch weit eifervoller für die classische Schule kämpfenden Richtungsgenossen: das Urtheil des Don Agustin de Montiano y Luyando, über Oliva's zwei Tragödienbearbeitungen nach Sophokles' Elektra und Euripides' Hekabe! „Diese zwei Poeme, sagt Montiano, erscheinen so regelrecht, dass sie, meiner Ansicht nach, als vollkommen betrachtet werden dürfen. Die drei Einheiten — von Zeit, Ort und Handlung — sind in sinnigster Form bewahrt. Die Episoden unterbrechen nicht, noch beeinträchtigen sie die Fabel. Der Charakter der Personen ist mit der höchsten Angemessenheit und Genauigkeit durchgeführt. Die Leidenschaften treten lebhaft hervor und mit solcher Wahrheit, dass sie die nothwendige Wirkung erzielen. Endlich ist der Redestyl (diccion) so rein, edel und ausdrucksvoll, dass er die

---

1) Su lengaje es puro, su estilo en general grave, elegante y numeroso: nadie antes de él habia dado á la prosa dramatica tanto decoro y maestad; y despues ninguno le imitó.

ganze Schönheit darlegt, die dem Werke zukommt (que descubre todo el primor que se debe á la Obra), und wie sehr der Verfasser unsere Sprache in der Gewalt hatte, bekundet." [1])

1) Discurso sobre las Tragedias españolas. Madr. 1750. 4. p. 8. Der orthodoxe Classicist Montiano y Luyando wird uns noch öfter Anlass geben, auf seine korkbölzerne, französisch-classische Poetik, und leider auch auf seine, solcher dramaturgischen Kunstlehre würdige Tragedia 'Virginia' nothgedrungen Rücksicht zu nehmen, die den Stoff mit Alfieri's Virginia gemein hat, und die dem Alfieri vielleicht auch nicht unbekannt geblieben, die sogar manche Berührungspunkte mit dessen gleichnamiger Tragödie, einem Meisterwerke, im Vergleich zu Montiano's 'Virginia', darbietet, ohne darum ein solches an und für sich zu seyn. Wie unsere Zergliederung*) von Alfieri's 'Virginia' mit sich selbst — was ihr von einem Recensenten vorgehalten worden**) — in Widerspruch geräth, wenn sie diese Virginia unter Alfieri's Meistertragödien als „eine der mit Recht gepriesensten" bezeichnet, ist uns unerfindbar. Warum sollte denn nicht eine, nach den Kunstregeln mangelhafte, fehlervolle Tragödie trotzdem zu den besten ihres Verfassers gezählt werden dürfen, zumal auch diese „besten", an den Maassstäben dramatischer Kunst gemessen, vor einer folgerichtigen und gewissenhaften Kritik, sich als keine Meisterstücke auszuweisen vermochten? Auf diese relative Preiswürdigkeit musste besagter Recensent billiger und logischer Weise achten. Statt dessen verwischte er gerade die Schattirungen in unserem Satze, welche jenes nur beziehendlich Gemeinte doch betonen. Der Satz (Gesch. d. Dr. a. a. O.) spricht ausdrücklich von Alfieri's „Meistertragödien", nicht von Meistertragödien überhaupt, und dass Alfieri's Virginia mit Recht zu seinen gepriesensten Tragödien zähle. Wie giebt nun besagter Recensent unsern Satz wieder? „So nennt er" — mutzt es uns auf — „die „Virginia", vor der eingehenden Besprechung, einer der mit Recht gepriesensten „Meistertragödien", und nachdem er sie mit seinem kritischen Pfluge durchgeackert hat, am Schluss „ein Ungethüm" u. s. w. (Bl. f. l. Unterh. a. a. O.) „Meistertragödie" schlechthin also, im Allgemeinen ohne alle Einschränkung — Wäre unser Satz so formulirt, dann freilich hätte der Recensent mit Recht den Widerspruch aufgestochen. So aber steht seine Rüge im Widerspruch mit einer den Wortlaut und Sinn gewissenhaft erwägenden Beurtheilung, und seine Kritik ist es, die nachträglich ihre Ochsen hinter unseren Pflug spannt, um die gezogenen Furchen im Gegenstrich zunichte zu pflügen, und unsere gestreuten Weizenkörner womöglich von den gespaltenen Hufen ihrer Zeitungsspalten zertreten zu lassen. Nicht Urtheilsfähigkeit,

*) Bd. VI. 2. S. 447 ff. — **) „Blätter f. liter. Unterhaltung", Nr. 17, 21. April 1870. S. 260.

Satteln wir nun wieder um vom Tragödiengaul auf den Farsa- und Komödienesel, der aber, als Anonimo, den Kopf zwischen die Beine nimmt, hinten und vorn ausschlägt, und nicht von der Stelle will: Bald als Anonimo der „Comedia Orfea" von 1534, von der man aber nichts erfährt, als dass sie auf den heiligen Index kam, und daher keine von den schlechtesten mochte gewesen seyn; dann wieder als Anonimo, der die „allegorische Tragikomödie vom Paradies und von der Hölle"[1]) reitet: eine „moralische Vorstellung des verschiedenen Weges, den die aus dem gegenwärtigen Leben Scheidenden antreten, verbildlicht durch zwei Schiffe: Das Himmels- und das Höllenschiff" u. s. w. Und so weiter nämlich, als da ist zu lesen in dem 'Auto de moralidade' des portugiesischen Dichters, Gil Vicente, welches Auto im Jahre 1519 vor dem Königspaar Don Manuel und Doña Leonor gespielt wurde, und dem wir folglich die nöthige Zeit gönnen müssen, bis das portugiesische Drama unserer Feder entgegengereift ist. Gil Vicente, wenn er auch Dramen in castilischer Sprache schrieb, wurzelt doch mit denselben in seinem heimischen Grund und Boden. „Wer den Dichter will verstehen, muss in Dichters Lande gehen", sagt ein Dichter aus dem ff, nämlich Goethe. Und somit Gott befohlen, castilischer Anonimo, du geheimnissvoller fliegender Holländer zweier Schiffe, beide dem Portugiesen, Gil Vicente, weggekapert! Noch fünf Stück derartiger Anonimos, wovon zwei mit je einem fossilen „Coloquio" aus 1540, und drei, von deren Existenz das heilige Oratorium, die Inquisition, der Index, die einzige Spur als Titelreliquienknochen enthält: „Farsa Custodia" (1541); „Farsa de los enamorados" (1542); "Farsa Josefina" (1543). — Mögen sie denn

nicht Wissenschaft — Gewissenhaftigkeit ist die Mutter der wahren Kritik, dieweil jene beiden sammt Geschwistern, wenn sie unehrlich, sich als böse Druden erweisen, die, statt des unterschlagenen, wohlgestalteten Kindes, der Mutter einen Wechselbalg und Kielkropf unterschieben. Wie nun vollends, wenn die bösen Druden: Urtheilsfähigkeit, Wissenschaft und Geschwister, selber nur als ihr verlarvtes Gegentheil sich einschleichen, um Kinder zu rauben und zu verwechseln?! — 1) „Tragicomedia alegórica del paraiso y del inferno, moral representacion del diverso camino que hacen las almas partiendo de esta presente vida, figurada por los dos navios etc. Gedr. 1539.

die Anonimo's alle im Purgatorium des expurgatorischen Index sich zur ungestörten Ruhe eines ewigen Friedens vereinigen, an der Seite von noch ein Paar benamsten, aber weil unnamhaften, doch immer nur Anonimo's, geheissen Francisco de las Navas mit seiner 'Comedia Fidea', von welcher nur das eine Auge übrig geblieben, auf welches der Index 1535 seinen Daumen drückte, und Andres Prado's 'Farsa Cornelia', die mit einem blauen Auge davonkam, mit welchem sie nämlich dem Index und seinem Daumen entwischte.

Hier finden wir, wie infolge einer Katastrophe, plötzlich die literargeschichtliche Continuität zwischen dem spanischen Drama der ersten und der zweiten Hälfte des 16. Jahrh. in der Erinnerung der spanischen Theaterchronik und ihrer der nächsten Generation angehörigen Verzeichner mit dem Auftreten von

Lope de Rueda (1544—1565),

unterbrochen und wie ausgelöscht. Lope de Rueda's Zeitgenosse, der grosse Miguel Cervantes, datirt geradezu vom „gran" Lope de Rueda, die Geschichte des spanischen Theaters.[1]) Lope de Vega behauptet, die spanischen Comedias sind nicht älter als Rueda.[2]) Agustin de Rojas schreibt dem Lope de Rueda die Eintheilung der Farsas oder Comedias in Actos und die Einführung des Introito zu.[3]) Neuerungen Beides von der früheren

1) „El primero que en España las (Comedias) sacó de mantillas": „Der Erste (Rueda), der in Spanien die Komödie aus den Windeln zog." (Ocho Comed. y ocho Entremises etc. 1615. Prol.) — 2) Las Comedias no son mas antiquas que Rueda (Com. de L. de Vega Prol. Part. XIII. 1620.)

3) Digo que Lope de Rueda,
Gracioso representante
Y en su tiempo gran poeta,
Empezó a poner la farsa
En buen uso y órden buena;
Porque la repartió en actos
Haciendo introito en ella
Que agora llamamos loa . . .
Viage entretenido.

Zeit, wie wir sahen. [1]) „Es ist eine auffallende Erscheinung“ — bemerkt Mart. de la Rosa — „dass zur Zeit des Lope de Vega und Cervantes ein solcher Mangel an Ueberlieferungen inbetreff des Ursprungs des spanischen Theaters herrschte, dass Letzterer an der Stelle, wo er von der Kindheit des spanischen Drama's spricht, nicht einmal des Torre Naharro erwähnt.“ [2]) Noch für Luis Josef Velasquez ist Bart. de Torres Naharro ein Nachfolger des Lope de Rueda, und dieser der Erste, welcher durch seine Stücke die Bühne in Spanien wiederherzustellen anfing. [3]) So wenig liessen spanische Literarhistoriker noch im 18. Jahrh. sich träumen, dass sie, gleich der Bevölkerung von Pompei und Herculanum, die so um dieselbe Zeit auf der Schuttdecke jener beiden, wie die Rotte Korah, von der Erde verschlungenen Städte ihre Schafe weiden liessen — dass auch sie die spanischen Theaterchronisten des 16., 17. und 18. Jahrh. auf dem Lavaboden einer Generation verschütteter Dramen und deren Dichter, worunter mindestens zwei Väter der spanischen Bühnenspiele — ihre kritischen Böcklein hüpfen und springen lassen, ohne Ahnung von den unterirdischen Schätzen, die nun erst Don Manuel Cañete an's Licht schaufelt; bis auf Weiteres freilich vorläufig nur Titel als Todtenköpfe der lustigen Schwänke und Farsas; wie Hamlet's Todtengräber den Schädel des Lustigmachers Yorick mit dem Grabscheit emporwirft. Wir glücklicheren Epigonen, die wir in der Lage sind, den Goldschlägermeister aus Sevilla, den trefflichen Lope de Rueda, als dritten Vater des spanischen Drama's begrüssen zu können! Was so ein Drama nicht alles für Väter braucht, bis es mit gesunden Gliedern dasteht, fest auf seinen Knöcheln! So viele Väter schier wie der Waldgott Pan, den, einigen Mythologen zufolge, sämmtliche dreissig Freier der Penelope mit dieser keuschesten und langwierigsten Strohwitte gezeugt haben sollen. [4]) Die Vielvaterschaft

1) s. o. S. 31. 35. — 2) Obras II. Notas al Ap. sobre la Com. p. 525 n. 19. — 3) Gesch. d. span Dichtk. übers. v. Joh. Andr. Dieze. Gött. 1769. S. 316 ff. — 4) Duris autem Samius in eo libro quem scripsit de Agathocle, Penelopen cum omnibus procis rem habuisse scripsit, e quorum congressu Pana inquit natum esse. (Nat. Com. Mythol. Hanov 1605 libr. V. c. VI, p. 452). — Ajunt enim Procos universos cum Penelope rem

des spanischen Drama's scheint es den leiblichen Vätern der Dramenväter wett zu machen, indem diese, für die Literaturgeschichte, ausgesetzte, elternlose Kinder bleiben, über deren Herkunft, Familien- und Lebensumstände wir nichts erfahren. Lope de Rueda's Wiege und Grab sind in dasselbe dichte Dunkel blosser Vermuthungen gehüllt, von welchem wir Encina's und Torres Naharro's Lebenslauf umgeben fanden. Lope de Rueda's Biographie beginnt mit dessen plötzlichem Aufgeben des Goldschlägerhandwerks [1]) — seinem ersten Stegreifspiel gleichsam — um als Komödiant und dramatischer Schriftsteller mit seiner Wandertruppe [2]) in den vornehmsten Städten Spaniens Theater zu

---

habuisse, ex quo promiscuo concubitu Pana communem filium ortum. (Bacon. de Verul. Oper. Lips. 1694 f. De Sap. Veter. libr. II. c. XIII. Fol. 60). — 1) batihoja, ó hatidor de oro. — 2) Der Fortgang, den wir die mittelalterliche Geschichte selber nehmen sehen, die den Schwerpunkt der zur Staaten- und Völkerbildung mitwirkenden Hauptfactoren, je nach den Stadien der Erstarkung, Machtzunahme und Bedeutsamkeit jedes derselben aus dem einen Factor in den anderen verlegt: aus der geistlichen Hierarchie in das Fürsten- und Adelthum; aus letzterem in den Mittel- und Bürgerstand — diese staatengeschichtliche Wandelung des bei der politischen Entwickelung Ausschlag gebenden Schwerpunktes ans einem der drei Factoren in den staatlich nächst erstarkteren, im Gemeinwesen überwiegenden Stand, findet ihr entsprechendes Gleichbild auch in der äusserlichen Gestaltung des Theaterwesens, das eine ähnliche Wanderung und Uebersiedelung des Schauplatzes, der Schaubühne, aus der Kirche in die Paläste und von da in die Umfriedung der bürgerlichen Wohnhäuser darzeigt. Auf Kirchendramen und -Bühne folgt beim Uebergang des Mittelalters in die Neuzeit das Hof- und Palasttheater, als dessen Begründer in Castilion wir den Encina und Naharro zu betrachten hätten, welcher letztere mit seiner vorzugsweise in ritterlichem Hauswesen sich bewegenden Novellenkomödie dem bürgerlichen Familienspiel des Lope de Rueda die Bahn bereitete, an dessen Wirksamkeit denn auch das erste bürgerliche Theater in Madrid, die erste von Bürger- und Handwerksgesellschaften in den Hofräumen (corrales) bürgerlicher Wohnhäuser errichtete, ständige Bühne sich anschliesst. Wie allerwegen trat diese Verbürgerlichung der Bühne, diese gleichsam ansässig bürgerschaftliche Spiel- und Zuschauerstätte, auch in Madrid unter den Formen christlich-bürgerlicher Werkthätigkeit, zu barmherzigen Zwecken, in's Leben. Das Theater sollte die Wirksamkeit einer Wohlthätigkeitsanstalt ausüben, einen Unterstützungsfonds für Krankenpflege, Armenhospitäler und Findelhäuser gründen. Knüpfte sich die Einführung von Schauspielen, die Errichtung einer Schau-

bühne, im alten Rom an Pest und Krankheit*); so bieten die christlich bürgerlichen, zu Nutz und Frommen der Kranken- und Armenhänser gestifteten Spielhöfe (Corrales) den besten Maassstab, behufs Bestimmung des Unterschiedes zwischen jenen im Zwecke blosser Zerstreuung und Ablenkung von einer öffentlichen Calamität und Landplage eingeführten Schauspielen, und den von frommen Brüderschaften aus dem Bürger- und Handwerkerstande in Pacht gegebenen, innerhalb des Bezirkes ihrer Wohnungen zum Heile der Kranken- und Armenpflege errichteten Theatergebäuden. Die Ausbeutung von frivolem Spiel und Zeitvertreibe durch Verbindung des heiligsten Zweckes der Menschenliebe und Barmherzigkeit mit einem industriellen Zwecke, diesem Verein von scheinbar sich widersprechenden und gleichwohl nach jeder ihrer Richtungen hin: in menschlich-religiöser, in betriebsamer und kunstförderlicher Beziehung, segenvollen Beweggründen, Absichten und Thätigkeiten, — dieses Zusammenwirken von vereinszweckliehen, grösstentheils den Mittelstand bewegenden Heilbestrebungen, kennzeichnet den Wesensunterschied der antiken und modernen Cultur. Mangel an Barmherzigkeit und Industrie trugen mit zum Untergang der alten Gesellschaft bei. In Barmherzigkeit, in volkswirthschaftlicher Betriebsamkeit, die ein Ausfluss der Barmherzigkeit, und in Beider Verschwisterung mit Kunst, Wissenschaft und Staatsleben verjüngt sich immerdar die moderne, aus dem Christenthum entwickelte, vom germanischen Geiste durchdrungene und durchwirkte Gesellschaft.

Im Jahre 1565 hatte sich zu Madrid die aus angesehenen Bürgern bestehende Brüderschaft der Passion (Cofradía de la Pasion) zu dem frommen Zwecke vereinigt, jährlich zwölf Arme zu kleiden und jeden Gründonnerstag und Charfreitag unterstützungsbedürftige Gefangene zu speisen. Da die Passionsbrüderschaft zur Bestreitung der Kosten dieser und noch anderer von ihr übernommener Werke der Barmherzigkeit mit ihren Einnahmen nicht ausreichte, führte sie auf Anregung des Cardinals und Präsidenten von Castilien, Espinosa, in den Hofräumen (Corrales) verschiedener in den Strassen del Sol und del Principe zu Madrid belegener Häuser Schaugerüste für Theatervorstellungen auf, deren Pacht- und Spielertrag die bei jenen frommen Werken nöthigen Ausgaben der Brüderschaft bestreiten halfen.**) Die erste, im Hofbezirke (Sitio oder Corral) des einen, dem Bürger, N. Burguillos, gehörenden Hauses in der Strasse del Principe stattgefundene Vorstellung gab am 5. Mai 1568 der Schauspieldirector und Theaterdichter (Autor) Alonso Velasquez.

Zwei Jahre nach Stiftung gedachter Passionsbrüderschaft ward von Madrider Bürgern eine zweite Brüderschaft, die Cofradia de la Soledad***) (23. Mai 1567), gegründet, zu deren frommen Obliegenheiten,

*) Gesch. d. Dram. II. S. 314. — **) In Valencia war bereits 1526 das Theater eine Succursale des Hospitals. Vgl. Gesch. d. Dram. VIII. S. 248. — ***) So nannte sich diese Brüderschaft von einem Muttergottesbilde,

nächst anderen Barmherzigkeitswerken, die Unterbringung und Versorgung von Findelkindern gehörte. Nun kam auch diese Brüderschaft der Muttergottes „von der Einsamkeit“ oder „Einöde“ im Jahre 1574 um die Erlaubniss ein, Theatervorstellungen in dem von ihr gemietheten und zu solchem Zwecke hergerichteten Hofraume geben zu dürfen, behufs Erhaltung der im Spital untergebrachten Findelkinder, und Besoldung der Armen. Der darüber entstandene Streit mit der Passionsbruderschaft wurde durch das schliessliche Uebereinkommen (Juni 1574) beider Brüderschaften, sich zur gemeinschaftlichen Komödienaufführung zu verbinden, beigelegt, dank jenem oft berufenen, hier zu einträchtig frommer Werkthätigkeit heilsam mitwirkenden Parallelschema, das in Madrid Concurrenzstreitigkeiten verhütete, deren schon beregte*) Heftigkeit wir so empfindlich die gleichartigen, älteren „Bruderschaften“ in Paris werden schädigen sehen. Infolge der Vereinbarung trat die Madrider Passionsbrüderschaft den frommen Genossen von der „Soledad“ den Spielhof im Hause des vorgedachten N. Burguillos ab, mit der Festsetzung, dass die Cofradia de la Pasion zwei' die de la Soledad ein Drittel der Einnahme zu ihren Spitalzwecken im Nutzen der kranken Armen und der Findelkinder verwenden sollten.

In demselben Jahre (1574) gab der uns schon bekannte italienische Comedia del Arte-Spieler, Alberto Ganasa**), mit seiner italienischen Truppe Vorstellungen zu Madrid, die meist aus Pantomimen, Schwänken und Possen des niedrigen ital. Volksgenre's mit den entsprechenden Masken bestanden, abwechselnd mit Puppenspielen, Seiltänzerkünsten, worin sich ein Affe***) besonders hervorthat. Ganasa's Spielhof (Corral) lag im Hause der Isabel de Pacheco, in der Strasse del Principe, für dessen bis dahin offene, unbedeckte Bühne er in seinem Pachtvertrage sich u. a. ein Ziegeldach ausbedungen hatte, das jedoch nur den eigentlichen Spielraum der Darsteller (die Scene) schützte, während das Parterre (patio), der Standort der berüchtigten aus Zuschauern der niedrigen Volksklasse bestehenden Mosqueteros†), deren Claquen- oder Auspfeifungs-Chef dazumal der gefürchtetste aller Theaterkritiker, ein Madrider Schuster war, sich nur von einer Zeltdecke (toldo) gegen die Sonne, nicht aber gegen Sturm und Regen geschützt fand. Aehnliche Einrichtungen lernten wir bei dem nichtständigen römischen Theater kennen.††) Einen anderen dem Hause

---

„Nuestra Señora de la Soledad“, das die Einsamkeit (Soledad) und die Bedrängnisse der h. Jungfrau darstellte. (Cas. Pellicer, Tratado histor. sobre el origen y progr. do la Com. en Esp. etc. Madr. 1804, I. p. 41 ff.)
*) Gesch. d. Dram. B. IV. S. 167. — **) Gesch. d. Dram. IV. S. 922. — ***) Tal vez volteaba un mono. Pellic. I. p. 53. — †) Den Namen Mosqueteros — erklärt Pellicer — erhielt diese im patio den Ton angebende und das Theater beherrschende Rotte, als Anspielung auf das unruhige, lärmende und polternde Wesen der gemeinen Soldaten, zu jener Zeit Mosqueteros, von den Musketen, die sie führten, genannt. — ††) II. S. 311.

des Cristobal de la Puente, in der Strasse Lobo, zugehörigen Hofraum richteten die mehrgenannten Cofradias zu einem Theater her, worin verschiedene Theaterdirectoren (Autores) zugleich Schauspieler und Verfasser der Stücke*), mit ihren Truppen Komödien aufführten. Die Vorzüglichsten damals waren: Ganasa selbst, Ribas, Alonso Rodriguez, Hernan Gonzales, Cisneros, Juan Granados, Francesco Salcedo, Alonso Velasquez, Saldaña u. a. Die Genannten spielten in beiden Corraltheatern; in dem des Corral de la Puente, und dem der Pacheea, dessen Pächter Ganasa war. Jedem Theaterdirector, der die Spielerlaubniss erhalten, wurde vom Komödiencommissär (Comisario de las Comedias) ein eigener Hofraum behufs Herrichtung seines Schauplatzes angewiesen.

Anfangs bestimmte die Behörde, der Stadtrath (Consejo) von Madrid, nur die Sonn- und Feiertage zu Spieltagen. Späterhin wurden zwei Werkeltage, Dienstag und Donnerstag, zu Theatervorstellungen verstattet. Manchmal wurde fünfzehn bis zwanzig Tage vor den drei letzten Faschingstagen**) hintereinander gespielt, da mit dem letzten Tage die Vorstellungen aufhörten, um am Osterauferstehungstage wieder zu beginnen. In diesen Pachtspielhöfen wechselten die Theaterdirectoren und deren Truppen mit den Vorstellungen ab, bis die Brüderschaften sich ihre eigenen zwei Theater, das eine in der calle de la Cruz (Kreuzstrasse), das andere in der calle del Principe, ersteres 1579, das zweite 1582, erbauten. Die Benefiz-Vorstellung, welche der Schauspieldirector, Cisneros, zum Besten des Theaterbaues in der Strasse de la Cruz am 19. Oct. 1580 gab, brachte 233 Realen ein. Die zwei Brüderschaften nahmen an jenem Tage für beide Schaubühnen tablados, gradas) für den Balconplatz der Frauen (corredor de las mugeres) und für die Fenster***) (ventanas, aposentos, Logen), 147 Realen ein.

Schon im Nov. 1579 fanden, unter Direction des Juan Granados, Vorstellungen im Corral de la Cruz (corral nuevo „Neuer Spielhof")†) statt, der die gebäulichen Einrichtungen des Corral de la Puente übernommen hatte. Um sich auch von dem Pachtverhältnisse zum Corral de la Pacheca zu befreien, erwarben die beiden Cofradias, behufs eines zweiten eigenen Theaters, das in der Strasse (calle) del Principe belegene Haus des Doctor Alaba de Ibarra, Leibarztes Philipp's II. Der Kaufvertrag wurde am 24. Febr. 1582 abgeschlossen, der Grundstein am

*) sie nannten sich auch: 'Maestros de hacer comedias' „Meister im Verfertigen von Komödien." — **) antes de carnestolendas. — ***) Miethfenster, die von den das Theater umgebenden Häusern auf den Schauplatz gingen. Eine allen in offenen Hofräumen angebrachten Schaugerüsten gemeinsame Einrichtung, im Osten, Westen, Norden und Süden — †) Hiess auch Teatro nuevo. 'Teatro' beschränkt sich auf den Bühnenraum; 'Corral' bedeutet das ganze Schauspielgebäude.

21. Mai desselben Jahres gelegt. Die Hauptsäle des Baues bestanden: aus einem Vestnario (Ankleidezimmer), aus stufenweise erhöhten überdachten Sitzplätzen mit tragbaren Bänken (gradas), für die männlichen Zuschauer, und 94 Plätze zählend; aus einem gallerieartigem im Hintergrunde des Corral angebrachten Sitzraum (Corredor, Cazuela) für die Frauen; aus Fenstern oder Logen (Aposentos, zuweilen noch von dem obern Dache, Desvan, Dachfenster, genannt Desvanes, Zuschauerplätze an Fenstern des zum Corral gehörenden Hauses) mit Balconen von Eisen, oder Fensterlogen mit Gittern und Schaltern (con rejas y celosias), und aus dem gepflasterten, von einer Leinwanddecke überspannten patio, dem Stehplatz für die Mosqueteros. Die Plätze der Männer und der Frauen waren abgeschlossen, so dass kein gegenseitiger Besuch stattfinden konnte.

Noch vor Vollendung des Baues am „neuen Principe-Theater" gab der Director Velasquez y Juan de Avila am 21. Sept. 1583 die erste Vorstellung im Teatro del Principe. Die namhaftesten in beiden Häusern, in dem des teatro de la Cruz und del Principe spielenden Truppen waren die der Directoren und Komödiendichter: Galvez, Ganasa, Vasquez, Angulo, dessen Cervantes erwähnt, Velasquez, Balbin, Francisco Osorio, Cisneros, Saldaña, Tomas de la Fuente und die Truppe des Botarga. Selbst zum Besten getaufter Mauren und Juden fanden Vorstellungen statt. In den Ausgabeverzeichnissen der Theaterkasse liest man u. a. „zwölf Realen für einen kranken Juden" verzeichnet. *) Nach Eröffnung der beiden neuen Theater de la Cruz und del Principe hörten darum die Vorstellungen in den alten Corrales de la Pacheca und de la Puente nicht auf. So z. B. spielte Ganasa am 5. Febr. 1584 im Principe-, Velasquez im del Cruz-Theater und Cisneros im Corral de Puente, wonach in drei Corrales zugleich Vorstellungen stattfanden. Dieselben Corrales wurden auch zu Seiltänzer- und Taschenspieler-Productionen benutzt, von spanischen und ausserspanischen Gauklern. Am 11. Januar 1583 finden wir englische Seiltänzer ihre Kunststücke im Corral de la Pacheca ausführen.

Am 10. Febr. 1586 gab der Schauspieldirector Alonso Velasquez zwei gesonderte Vorstellungen für das starke und schöne Geschlecht; am Morgen ausschliesslich für Frauen, am Abend desselben Tages blos für Männer. Die Brüderschaften hatten eine gute Einnahme bei der Morgenvorstellung, wozu sich 760 Frauen eingefunden hatten, die eben so viele Realen, einen Real pro Frau, einbrachten. Als aber das Spiel beginnen sollte, traf ein Verbot von der Stadtbehörde (consejo) ein, so dass die 760 Frauen das Nachsehen, nicht das Zusehen hatten: das Nachsehen inbetreff ihrer 760 Realen, und das Zusehen nur insofern, als sie zusehen konnten, wie sie wieder zu ihren an die Spitäler als Almosen vertheilten 760 Realen kommen konnten. Den schönen Madriderinnen vom 10. Februar 1586 blieb

*) „se dieron 12 reales al judio enfermo" etc. Pellic. a. a. O. p. 79.

nichts übrig, als sich für die auf ihre Kosten von den Spitalbrüderschaften gemachte gute Morgeneinnahme mit dem noch schlimmeren Verlust ihrer **Morgengaben** zu trösten, die noch presshafteren Spitalbrüdern: ihren Ehekrüppeln, zufielen.

Hier brechen wir unsere Skizze des span. Theaterwesens **vor** Lope de Vega ab, um sie an seinen Dramen wieder aufzunehmen und zu ergänzen. Was Decoration und Sceneapparat betrifft, so kennt sie der Leser aus Don Quijote, und weiss, dass zur Zeit des **Lope de Rueda**, und behufs Ausstattung jener primitiven Eklogenspiele, „der ganze Apparat eines Schauspieldirectors sich in einen Sack packen liess und aus vier Schäferkleidern von weissem, mit goldenem Leder besetztem Pelz bestand, aus vier Bärten und Perrücken und vier Schäferstäben" u. s. w. Unbeschadet jedoch eines reicheren Aufwandes an Scene- und Garderobeschmuck, an Maschinenwerken und sonstigen Ausstattungsmitteln für anspruchsvollere Scenenspiele, für Comedias, Geschichts- und Spectakelstücke, zu Rueda's Zeit und auch schon vor ihm; wie unser Leser aus der Beschaffenheit solcher Dramen jener Epoche wird ersehen haben. Von selbst versteht es sich, dass zur Zeit der in den Madrider Corrales von berufenen Pachtspielern und ständigen Truppen aufgeführten Stücke das Ausstattungswesen dem fortgeschrittenen Theaterhandwerk entsprochen haben müsse. Auch hiefür wird uns die spanische Bühne zu Ende des 16. Jahrh., seit Lope de Vega sich ihrer bemächtigte, die Belege liefern.*) Als Anschluss zu diesen vorläufigen Theaternotizen mögen noch des mehrgedachten Ang. de Rojas Angaben, inbetreff der **acht Gattungen von wandernden Komödiantentruppen**, die um jene Zeit in Spanien ihr Wesen trieben, nach Herrn v. Schack's Uebertragung (I. S. 258) aus Rojas' „unterhaltender Reise" (Viage entretenido), eine Stelle finden:

„Es giebt acht Gattungen von Schauspielern und Schauspielertruppen, alle von einander verschieden, nämlich **Bululu, ñaque, gangarilla, cambaleo, garnacha, boxiganga, farándula** und **compañia. Bululu** ist ein Schauspieler, der allein und zu Fusse reist; sobald er in ein Dorf kommt, geht er zum Pfarrer und sagt ihm, er wisse eine Komödie und einige Loas; wenn noch der Barbier und der Sacristan kämen und sie etwas Geld für ihn zusammenschössen, womit er weiter reisen könne, so wolle er sie ihnen hersagen. Pfarrer, Barbier und Sacristan kommen zusammen, der Schauspieler steigt auf einen Kasten und führt sein Stück auf, indem er immer bemerkt; „jetzt tritt der und der auf, jetzt die Dame und sagt das und das"; unterdessen sammelt der Pfarrer in seinem Hut

*) Um einen gleich hier zu geben, nennen wir den Schauspieldirector **Rios**, einen der Gesprächsführer in Rojas' Viage Entretenido, welcher unter den Komödienschreibern genannt wird, die ihre Stücke kostbarer und prachtvoller auszustatten begannen: „empezaron á hacerlas (las Comedias) costosas de trage y galas" (Viage Entret. p. 361).

Almosen für ihn, nnd bringt vier oder fünf Kupferstücke zusammen; znletzt bekommt unser Komödiant noch ein Stück Brod nnd eine Schüssel Suppe, und setzt seinen Weg fort, bis ihm das Glück wieder wohl will. — Naqne bedentet zwei Männer, die ein Zwischenspiel, anch wohl hie und da ein Auto anfzuführen wissen, ein paar Octaven nnd zwei oder drei Loas hersagen, einen Bart von Pelz tragen, das Tambnrin schlagen und einen Ochavo (zwei Maravedis) oder hier in Aragon einen Dinerillo Eintrittsgeld nehmen. Sie leben genügsam, schlafen in ihren Kleidern, gehen barfuss, essen sich selten satt, fangen sich im Sommer auf dem Felde die Flöhe ab, und spüren Winters wegen der Kälte das Ungeziefer nicht. — Gangarilla ist schon eine grössere Gesellschaft; hier giebt es drei oder vier Männer, einen, der den Narren zn machen versteht nnd einen jnngen Menschen, der die Damenrollen spielt; sie führen das Anto vom verlorenen Schafe auf, haben Bärte und Perücken, leihen sich gerne Frauenkleider und Hauben (und vergessen bisweilen, sie zurückzugeben), spielen zwei komische Entremeses, lassen sich den Platz mit einem Cuarto (vier Maravedis) bezahlen und nehmen anch Brod, Eier, Sardellen u. a. Lebensmittel als Eintrittsgeld an. Bisweilen können sie sich Wein und Braten spendiren; aber sie haben viel zu marschiren, schlafen auf dem Boden, spielen auf jedem Meierhofe und gehen mit untergeschlagenen Armen, weil sie nie einen Mantel haben. — Ein Cambaleo besteht aus einer Fran, welche singt, und fünf Männern, welche heulen; diese führen eine Komödie, zwei Antos, drei oder vier Entremeses und einen Pack mit Kleidern, so leicht, dass ihn eine Spinne transportiren könnte. Sie tragen die Frau bisweilen auf dem Rücken, bisweilen auf einem Tragsessel; lassen sich anf den Meierhöfen für ihr Spielen Brod, Tranben nnd eine Olla geben; nehmen in den Dörfern oder Städtchen sechs Maravedis, ein Stück Schlackwurst, ein Bündel Flachs und Alles, was man ihnen geben will, ohne anch das Geringste zu verschmähen; bleiben vier bis sechs Tage an einem Ort, miethen für die Fran ein Bett, bekommen, wenn sie sich gut mit der Wirthin stehen, eine Streu mit einer Decke, nnd schlafen in der Küche. Im Winter ist der Strohboden ihre beständige Wohnung. Mittags setzen sie sich um einen Tisch, oder bisweilen anch auf's Bett, nnd essen eine Olla mit Rindfleisch und Jeder sechs Schüsseln Suppe; die Fran vertheilt das Essen und giebt Jedem seine Portion Brod und Wein (der mit Wasser gemischt wird); aber das Abwischen wird ihnen schwer, denn sie alle zusammen haben nur eine Serviette. — Unter Garnacha versteht man eine Gesellschaft von fünf oder sechs Männern, einer Frau, welche die erste Dame, und einem Knaben, der die zweite spielt; ihre Garderobe, die sie in einer Kiste führen, besteht aus zwei Röcken, einem weiten Ueberwurf, drei Pelzen, Bärten und Perücken und einem Franenklelde von Halbwollenzeng; ihr Repertoir ans vier Komödien, drel Antos und eben so vielen Zwischenspielen. Die Kiste wird von einem Esel getragen, auf dem hinten ächzend nnd stöhnend die Fran sltzt nnd den die übrigen vor sich hertreiben. Sie bleiben 8 Tage an elnem Ort, schlafen zu vieren in einem

Bett, essen Olla von Rind- und Hammelfleisch und Abends zuweilen ein ganz gut zugerichtetes Fricassé; haben den Wein in Nöseln, das Fleisch in Unzen, das Brod in Pfunden und den Hunger in Centnern. Sie geben Privatvorstellungen für ein gebratenes Huhn, einen gekochten Hasen, vier Realen in Geld und zwei Quart Wein, oder durchschnittlich für zwölf Realen. — In einer Boxiganga sind zwei Frauen, ein Knabe und sechs oder sieben Männer; die Mitglieder einer solchen Truppe haben oft Unannehmlichkeiten, weil es selten fehlt, dass sich ein Bravo, ein Taugenichts, ein Verliebter oder ein Eifersüchtiger unter sie mischt, wodurch ihre Sicherheit, ihre Zufriedenheit und ihr Geldbeutel beeinträchtigt werden. Sie führen sechs Komödien, drei oder vier Autos, fünf Zwischenspiele und zwei Koffer (einen mit dem Apparat der Komödie und den anderen für die Frauenkleider), und miethen vier Lastthiere, eins für die Koffer, zwei für die Frauen und das vierte für die Uebrigen, die der Reihe nach und jede Viertelstunde abwechselnd darauf reiten. Alle sieben pflegen nur zwei Mäntel zu haben und lassen es sich umgehen, sie zu tragen; oft aber geht ihnen der Maulthiertreiber damit durch. Sie essen gut, schlafen zusammen in vier Betten und geben ihre Vorstellungen des Abends, an Festen aber des Tags. Unterwegs schlafen sie gern unter den Schornsteinen wegen der Würste und Schinken, die darin aufgehängt sind, wickeln sich die Würste, deren sie habhaft werden können, um den Leib und entführen sie. Eine solche boxiganga ist gefährlich, denn sie ist veränderlicher als der Mond und unsicherer als ein Grenzland, wenn ihr nicht ein guter Director vorsteht. — Die Farándula steht der Compañia am nächsten. Die Schauspieler dieser Klasse führen drei Frauen, achtzehn Komödien und zwei Koffer mit Gepäck bei sich, reisen zu Maulthier oder auch auf Karren, besuchen die bedeutenderen Ortschaften, essen apart, sind gut gekleidet, geben am Frohnleichnamsfest Vorstellungen zu zweihundert Ducaten, führen ein lustiges Leben und tragen Federn auf den Hüten oder Helmbüsche auf den Helmen. Hier giebt es Galane, die, den Hut in's Gesicht gedrückt, den Mantel um die Schultern geschlagen und den Schnurrbart kräuselnd, mit Liebesblicken um sich werfen, mit den Händen Zeichen geben und verliebte Gesichter machen. — Die Compañias sind auf's Verschiedenartigste zusammengesetzt und versuchen sich in Allem; hier giebt es sehr wohlerzogene und gebildete Leute, achtbare Männer von guter Herkunft und auch sehr anständige Frauenzimmer (denn wo sich alle Klassen von Menschen finden, kann das nicht fehlen). Eine solche Compañia führt fünfzig Komödien, dreihundert Arroben Gepäck, sechzehn Personen, welche spielen, dreissig, welche essen, einen, der das Geld an der Kasse einnimmt, und Gott weiss wie viele, welche stehlen. Einige reisen zu Maulthier, Andere in Kutschen, noch Andere zu Pferde, aber Keiner will sich mit einem Karren begnügen, denn sie sagen, ihr Magen könne das nicht vertragen. Wegen der vielen Rollen, die sie einzustudiren haben, der beständigen Proben und des wechselnden Geschmacks der Zuschauer sind ihre Anstrengungen übermässig gross; aber

spielen. Er führte seine eigenen Stücke mit ausserordentlichem Beifall vom Jahre 1544, „wie man berechnet“ [1]), bis so etwa um 1565 auf. [2]) Es steht fest, dass er 1558 in Segovia, bei Gelegenheit der daselbst zur Einweihung der Kathedrale abgehaltenen Festspiele, Vorstellungen gab. [3]) Bei einem solchen Besuch auf Rueda's schauspielerischen Umzügen durch Spanien hat auch Cervantes, als Knabe, den „grossen, durch Darstellung und Verständniss seiner Kunst ausgezeichneten Mann“ [4]) spielen sehen. Wie viel Rueda auch bei Hofe gegolten, bezeugt ein Zeitgenosse: der durch seine Abenteuer und Briefwechsel berüchtigte Staatssecretär Philipp's II., Mitwisser um dessen Schandthaten und Verbrechen, Antonio Perez, der, Philipp's Kerkern und Dolchen mit genauer Noth entgangen, in den hohen Kreisen der damaligen Pariser schöngeistigen Gesellschaft nicht geringen Einfluss auf die französische Hofliteratur ausübte, wie sich noch geeigneten Ortes zeigen wird. Dieser Staatssecretär, Antonio Perez, schreibt in einer seiner „Cartas“ [5]) von Lope de Rueda, dass derselbe den Hof Philipp's II. bezaubert, und für den Vater der Volkskomödie in Spanien gegolten hätte.

Lope de Rueda starb zu Cordoba um 1566 oder 1565, wo er, „als berühmter und ausgezeichneter Mann“, wie Cervantes sich ausdrückt [6]), in der Hauptkirche daselbst zwischen den beiden Chören beigesetzt wurde. [7]) Rueda's dramatischer Nachlass be-

---

hierüber liesse sich so viel sagen, dass ich wohl besser thue, davon zu schweigen.“ — 1) segun se calcula (Barrera). — 2) proximamente. — 3) Diego de Colmenares, Hist. de Segov. c. 41. p. 516. — 4) — me acondaba de haber visto representar al gran Lope de Rueda, varon ensigne en la representacion, y en el entendimiento (Ocho Comed. etc. Prol.) — 5) „que era el embeleso de la Corte de Felipe II.“ Die Stelle haben wir vergebens auf der angeführten p. 151 der „Cartas“ (Relaciones de Ant. Perez etc. Par. 1624) gesucht, wo Lope de Rueda gar nicht erwähnt wird. 'Segundas Cartas' p. 186 wird zwar des Rueda gedacht, aber nur im Allgemeinen, zusammen mit dem Komödianten Ganasa; *) eines „como pudiera reir — en una Comedia algun passo extraordinario de aquellos de Lope de Rueda ó de Ganasa.“ — 6) „por hombre excelente y famoso.“ — 7) „Dieses Grabmal ist — in den Verwüstungen, die das Gebäude später

---

*) Vgl. Gesch. d. Dram. IV. S. 922.

steht aus vier Comedias, zwei Coloquios (Hirtenspiele) und sechs Pasos, wie die Zwischenactspiele, Entremeses, zu Rueda's Zeit hiessen. Die Comedias sind betitelt: Eufemia, Armelina, Los Engañados (oder Engaños) und Medora.[1]) Die zwei Coloquios, de Timbria und de Camila, finden sich zuerst als Anschluss zur Ausgabe der beiden letzten Comedias.[2]) Sieben Pasos (Schwänke) enthält die von Juan Timoneda 'El Delectoso' („der Ergötzliche") betitelte und herausgegebene Sammlung[3]): La Caratula, Cornudo y Contento, El Convidado, Pagar y no pagar, Las Aceitunas, Las Criadas, La terra de Zanja. Sämmtliche angeführte Stücke sind in Prosa. Noch ein Coloquio, genannt 'Prendas de Amor' (Liebesfünde), in Versen. Desgleichen der kleine Dialog mit der wunderlichen Ueberschrift: 'Dialogo sobre la invencion de las Calzas que se usan agora' („Zwiegespräch über die Erfindung der Hosen, die man jetzt trägt).[4]) Die Sammlung: 'Registro de Representaciones' — Valenc. 1567 enthält, laut Angabe des Don Juan Colon y Colón[5]), ausser jenen sieben Pasos noch drei andere von Rueda, ebenfalls in Prosa: El Rufian cobarde (der feige Raufbold), La generosa Paliza (die grossmüthige Tracht Prügel), Los Lacayos ladrones (die gaunerischen Lakayen), ferner 'Farsa llamada

erlitten hat, spurlos verschwunden. S. den 'Indicador Cordobes por D. Luis Maria Ramirez y las Casas-Deza. Cord. 1837. F. p. 168', v. Schack a. a. O. I. S. 216, Anm. 43. — 1) Die beiden ersten Comedias erschienen zuerst Valencia 1567 unter der Ueberschrift: 'Las primeras dos elegantes y graciosas Comedias del excellente poeta y representante Lope de Rueda, sacadas a luz por Juan de Timoneda': estas son Comedia Eufemia; Comedia Armelina, Valencia Año 1567, die zwei anderen eben daselbst im selben Jahre, mit der Bemerkung, dass sic im Buchladen bei Juan Timoneda zu haben „Vendense en casa de Juan Timoneda." — 2) Los colloquios pastoriles de muy agraciada y apacible prosa por el excelente poeta y gracioso representante Lope de Rueda. — 3) El Delectoso, en el qual se contienen muchos pasos graciosos del excelente poeta y gracioso representante Lope de Rueda ... recopilados por Juan de Timoneda ... Año de 1567. — 4) Dieser Dialogo steht in der Ausgabe der zwei letzten Comedias des Rueda von 1567. — 5) 'Noticias del Teatro Español anterior á Lope de Vega'.

del Sordo' (die Farsa vom Tauben), 1549, dem Rueda beigelegt, in Versen. 1)

Die Hauptstärke dieses ersten spanischen Dichters und Darstellers von eigentlichen Volksstücken lag in seinen Pasos (kurze Einschiebselspiele). Dürften doch selbst seine Comedias nur als eine Zusammenstellung aus solchen belustigenden zwischengeschobenen Rüpelscenen sich betrachten lassen; das Ganze von einer novellenhaften Begebenheit oder Handlung leicht und lose verbunden. Das Romanhafte mit der Comedia novelesca des Torres Naharro theilend, unterscheidet sich die Comedia des Rueda von jener eben durch diesen lockeren Bau und ihr Zerfallen in zwei gesonderte Bestandtheile, deren jeder für sich wirkt: Rüpelscenen von ergötzlicher Zeichnung und individueller Charakteristik ächtnationaler Volksfiguren und Grotesken; und in die romanhafte, d. h. mehr aus äusserlichen Begebenheiten als, in dramatischer Weise, aus Charakter und Leidenschaft entspringende Handlung, und die bei Rueda noch obenein um die Rüpelscenen nur so nebenherspielt und durch mehr oder minder gemeingültige den novellistischen Vorlagen entlehnte Figuren versorgt wird. Bei Naharro sind die Bedientenscenen, bei Rueda ist die Handlung episodisch. Nach Vorgang der 'Celestina' parodirt Naharro's Dienervolk die Fabel, das Handeln der Herrschaft und deren ritterthümliche Liebschaften mit einem Anflug vom Styl und Ton der Liederbücher. Wohingegen Rueda's Rüpel ihre Liebesgeschichten und Angelegenheiten, ihr Scenenspiel, auf eigene

1) Barrera y Leirado besitzt, wie er mittheilt, diese Farsa unter folgendem Titel: 'Farsa llamada del Sordo, la qual es muy agredable, compuesta por Lope de Rueda, representante etc. En Alcalá de Henares. Año 1616.

Die Bibliothek ausländischer Klassiker 68. Erster Band, zweite Hälfte (Hildburghausen 1868), bringt von Lope de Rueda in Moriz Rapp'scher Uebersetzung: die Komödie Eufemia; die Komödie der Verwechslungen. Zwischenspiele:

I. die Larva;
II. der feige Raufbold;
III. die Einladung;
IV. die Oliven;
V. Gehörnt und zufrieden;
VI. Bezahlen und nicht bezahlen.

Hand treiben. Naharro's Comedia blieb noch im Zauberkreise der höfischen Kunstlyrik gebannt; die des Rueda durchbricht den Zauberkreis, zerbricht aber zugleich die Komödie selbst in heterogene Bestandstücke, so dass der in Naharro's Comedia novellesca, und auch in Encina's Eglogenspielen, bemerkte Dualismus zwischen dem volks- und ritterthümlichen Elemente immerhin als ein formeller, ja durch die stätige Beziehung des ersteren auf das tonangebende Hof- und Kunstwesen und Unterordnung unter dasselbe, dem Anscheine nach, als ein dramatisch ausgleichbarer Zwiespalt sich deuten liesse; während in Rueda's Comedia der Bruch offen zu Tage liegt, und die Charakteristik des Volksthümlichen das von den Representanten der vornehmen Gesellschaft vertretene novellistisch-dramatische Moment zurückdrängt, und gleichsam nur zu seinem Anhängsel, seiner Schleppe, erniedrigt. Eine Inhaltsdarlegung von Rueda's erster Comedia,

Eufemia,

wird dies zu erläutern suchen.

Leandro ist im Begriffe, von seiner Schwester, Eufemia, Abschied zu nehmen, um sich in der Welt umzuthun und sein Glück zu machen. In der Eröffnungsscene ruft Leandro seinen Diener Melchior Ortiz herbei, wegen der Vorkehrungen zur Reise. Dieser unterhält aber den Herrn von seinem Streit mit der alten Jimena de Peñalosa, über die bessere Abstammung seiner Familie, der Ortiz nämlich, als die Peñalosa's sich rühmen können. Indem er nun seinem jungen Gebieter die Vorzüge seiner Mutter hervorhebt, liefert er ein Bild von derselben, dessen Pinselstriche eben so viele Brandmale für seine Mutter sind: Säuferin, Näscherin, Diebin. „Gut, meint Leandro, das wäre deine Mutter. Und dein Vater? Er hatte ein öffentliches Amt, wie du sagtest." Der auf seine Herkunft aus guter Familie stolze Melchior lässt sich vom jungen Herrn verschiedene öffentliche Aemter hernennen in absteigender Scala, vom Corregidor (erster Stadtrichter), Alguacil (Gerichtsdiener), Porqueron (Scherge), Escribano (Gerichtsschreiber). Endlich fragt Melchior, dessen Stammbaum mit dem Wipfel im Koth wurzelt, und mit der schmutzigen Wurzel dem Himmel die Feigen weist — „Wie", fragt er, „wie nennt man

denn Solche, die aus einem Menschen [1]) Viere machen?" Leandro: „Henker." „Bochin, bochin", wirft sich Melchior in die Brust, „ganz recht, das war mein Vater, und ausserdem noch oberster Hundewärtel zu Constantine de la Sierra. Welche Frechheit also — eifert er — von der Peñalosa, sich meiner zu überheben, der von solchem Elternpaar abstammt!" — Ist diese erste Scene eine Exposition zur Handlung, welche einen Abschied von Bruder und Schwester einleiten soll? Es ist offenbar eine Paso-Scene aus irgend einem beliebigen Rüpelspiel, dergleichen denn auch in einer Ausgabe von Rueda's Comedias, als besonderes Register derselben wirklich angehängt, vorliegen unter dem Titel: „Verzeichniss der lustigen Pasos, welche aus vorstehenden Comedias und Colloquios genommen und in andere Stücke versetzt werden können." [2])

In der zweiten Scene bittet Eufemia ihren Bruder Leandro, er möchte sein Vorhaben, in die weite Welt zu gehen, aufgeben, und sie, die Vereinsamte, nicht verlassen. [3]) Leandro besteht aber auf der Reise, verspricht ihr öfter zu schreiben, und ersucht sie, den Diener an seinen Auftrag von voriger Nacht zu erinnern, während er, Leandro, die Messe hören geht. Um den Diener wegen des Auftrags zur Rede zu stellen, hatte ihn Leandro in der Empfangsscene herbeigerufen; aber der exoterische Spass, das Paso gracioso hatte Vorhand, und die Handlung vor der Exposition das Nachsehen. Eufemia erinnert Melchior an den Auftrag, und fragt, gleich uns, nach der Beschaffenheit dieses Auftrags. Da tritt der weiteren Exposition wiederum das Paso in die Quere, als jene alte Jimena de Poñalosa, die ihre Rüpelschmähscene mit Melchior von neuem aufnimmt, getaucht freilich in echte Volkshefe, geschöpft aus der Bärme derbster Volkssprache und grobkörnigsten Volkswitzes; dieweil Leandro die Frühmesse hört, Eufemia auf den Inhalt des Auftrags gespannt ist, und die Comedia — wie Eufemia — die beiden Hefensprudler — das Paso selber — interpellirt: „Paso,

1) ¿ Como los llaman á aquesos que de un hombre hacen cuatro? Lean. Bochines. — 2) „Tabla de los pasos graciosos que se pueden sacar de las presentes Comedias y Coloquios y poner en otras obras." — 3) No hagas tal, hermano Leonardo; ten piedad de aquesta hermana desconsolada, que á ti con justisimas plegarias se encomienda.

paso! Was soll das heissen? Hat man nicht mehr Lebensart, wär's auch nur aus Rücksicht auf Den, den man vor sich hat?"[1]) Rücksicht! Das Paso Rücksicht auf die Comedia! Possen! Melchior's „Froschwurmgesicht", das ihn Jimena schimpft; das „Weinfass" für „Mosquitos", das Jimena neun Tage mindestens während der acht Wochentage in Melchior's Augen ist; die Lehmkugelform, worin Jimena den Melchior giessen will; „die Mauleselinnenschnauze mit der Pferdekolik", die Melchior der Alten unter die Nase reibt[2]) — die haben den paso (Vortritt) vor der Comedia, die in ihrem eigenen Hause Rüpelspässe, Sudeleimer voll, sich über den Kopf muss giessen lassen und nicht mucksen darf. „Lasst doch, Señora, ich bitt' Euch, lasst mich doch nur an diesen Spülichtquirl, diesen Dr—stössel! Komm an! komm an! Du Garküchenabputz! Du Schmierlumpenwisch! Du zerlumpter Spatzenschreck!"[3]) ruft Jimena, dass Philipp's II. Gesicht mit dem Pantherunterkiefer sich vor Vergnügen in der Form eines nahtlosen „spanischen Stiefels" aufheitert, um nicht vor Lachen zu platzen, was gegen die Majestät eines gesalbten Scheiterhaufenkönigs verstiesse. Um so unaufhaltsamer platzte sein ganzer Hof vor Lachen über die Rüpelschimpfscene des 'embeleso de la Corte', gleichviel ob die Comedia, Eufemia, selber mit in den Koth geschimpft und gelacht wird. Der Geruch von Ketzerbraten und solche Zwerchfellerschütterung hinterher, o — ein Hochgenuss für einen Felipe II. und seinen Hof, womit verglichen ein Trimalcion-Zwölfgötterschmauss nur ein Stinktopf wäre von ranzigem Schweinefett, muffigem Hammelfleisch und verschimmelten garabanzos. So wird uns doch mindestens die Magd Cristina, die mit dem Schluss des ersten Actes[4]) eintritt, Auskunft über jenen von Leandro dem Melchior verwichene Nacht ertheilten Auftrag geben, womit gleich die ersten Eingangsworte

1) Euf. Paso, paso! (Gemach, gemach!) ¿ que es eso? No ha de haber mas crianza siqniera por quien teneis delante? — 2) Melchior ¿ Como quiere la señora que no se peguen á ella los mosquitos, si de ocho dias que tiene la semana se echa las nneve hecha cnba? . . . Jimena. ¿ Porqué, molde de badoques? . . . Melchior. Pase adelante la cara de mula que tiene torozon . . . — 3) Jimena. Ay! Señora, déjeme vuesa merced llegar á ese pailon de cocer meloja. . . . Paramento de badegon! allega allega . . . aparejo para cazar abejarucos. — 4) Nach Moratin's Eintheilung von Rneda's aus acht Scenen bestehender Comedia Eufemia.

des Leandro unsere Neugierde erregt hatten? [1]) Hat sich wohl! Statt dessen vereinigt sich Cristina mit Jimena und Eufemia, behufs gemeinschaftlicher, an Melchior zu verrichtender Kopfwäsche. Cristina's Keifen betrifft den Klepper im Stall, den Melchior bereits drei Tage lang stehen lasse, ohne dass dem Gaul der Sattel vom Rücken käme. „Wie zum Teufel" — rechtfertigt sich Melchior — „sollte der Sattel dazu kommen, vom Rücken loszukommen, wenn er an diesen mit beiden Gurten und Schwungriemen festgebunden ist!" [2]) Und über Sattel und Klepper und Paso und Spasso und Loskeifen der drei Weiber und Melchior's Abwehr mit seinem von witziger Lauge triefenden Stallbesen geht vor der Hand Exposition und Comedia in die Brüche eines in fünf Rüpelstücke zerbröckelten Paso.

Der zweite Act bringt die Comedia um die Schritte vorwärts, welche Leandro im Zwischenact gethan, um von seinem nicht angegebenen Geburtsorte nach Valencia zu kommen, wo ihm Lakai Paolo die Secretärstelle bei seinem Herrn, dem Baron Valiano [3]), anträgt, die Leandro natürlich mit Vergnügen annimmt. Und diesen einen Fortschritt der Komödienfabel, den aber nicht Thespis' Karren, sondern Leandro's Reisekutsche, wenn nicht blos der Meilenzeiger, im Weichbilde von Valencia zurückgelegt, verwischt wieder der von Lakaien- und Pagenscenen überwucherte Komödienact derart, dass von ihm kaum eine Spur sichtbar bleibt. Lacayo Vallejo hat Händel mit dem Pagen Grimaldo, den er hinter dessen Rücken auf's fürchterlichste bedroht, mit der Faust in der Tasche hinter dem eigenen Rücken. Von Angesicht zu Angesicht mit dem Pagen Grimaldo spielt Vallejo so lange den Eisenfresser, bis er Grimaldo's Klinge von Angesicht zu Angesicht zu sehen bekommt, bei welchem Anblick der seinigen so schwül wird, dass er seinen Dienstgenossen, den Lacayo Paolo, als ging es an ein Mohrenspalten, ersucht, ihm und seiner Klinge — wie einer Ohnmächtigen — die Nesteln zu lockern,

1) „Si habra hecho Melchior lo que anoche le dejé encomendado. — 2) Crist. Haria mejor, á buena fé, ese señor Ortiz, de mirar por aquel cuartago que tres dias ha no se le cae la silla de encima. Melch. Mas me maravilla, hermana Cristina, de lo que dices. ¿ Como demonio se le ha de caer, si está con la gurupera y con entrambas á dos las cinchas engarrotadas? — 3) „Señor de Varonias": Herr von Baronien.

und ihm den Degengürtel fester zu schnallen. Dann wieder das Reliquiensäckchen anzulegen, und da Paolo kein solches findet, will Vallejo es holen gehen, maassen er ohne dergleichen nicht fechte, die kleine Maus (Grimaldo) möchte ihn hier erwarten. Als ihm Grimaldo den Weg mit der Klinge verlegt, fragt Vallejo, um das Seelenheil des Gelbschnabels nun ernstlich bekümmert, wie lang es her sey, dass er, der Page, das Schwälblein, gebeichtet? Da auch dies nicht bei Grimaldo's blossem Degen verfängt; dieser vielmehr nur der Seele des Vallejo und ihrem Heile freien Abzug gestatten will, wendet sich der eisenfresserische Lakai, Angstschweiss um das junge Leben des armen Burschen vergiessend, an Lacayo Paolo mit der barmherzigen Frage nach dem Namen von des Pagen Vater. Kaum hat er den vernommen, verschwört Vallejo jeden Angriff auf den Sohn seines grössten Wohlthäters und Lebensretters, der ihn so oft vom Strick befreit, und der kein Anderer, als des Pagen Grimaldo Vater. Er muss mit dem lieben Sohn seines Gönners und Beschützers in der nächsten Schenke eine Flasche ausstechen. Der Page, der seinen Herrn, den Choraldirector erwartet, hat dazu keine Zeit, und eilt davon. [1])

Die Scene, an sich betrachtet, ist unzweifelhaft ein kleines Meisterstück von Komik und Charakterisirung. Kein Wunder,

---

1) Grimaldo. Suso, que estoy de priesa. Vallejo. Señor Polo, aflojeme vuesa merced un poco aquestas ligagambas. Paolo. Aguarde un poco, Señor Grimaldo. Vallejo. Agora aprieteme aquesta estringa del lado de la espada. Paolo. ¿ Está agora bien? Vall. Agora metame una nómina que hallára al lado del corazon. Paolo. No hallo ninguna, Vall. ¿ Que? ¿ no traigo una nómina? Paolo. No por cierto. Vall. Lo mejor me he olvidado en casa debajo de la cabecera del almohada, y no puedo señir sin ella. Espérame aquí, ratoncillo. Grim. Vuelva acá, cobarde ... Vall. ¿ Qué santo ha, golondrinillo, que no te has confesado? Grim. ¿ Que parte eres tú para pedirme eso, cortabolsas? Vall. Señor Polo, vea vuesa merced si quiere aquese pobrete mozo que le digan algo á su padre ... Paolo. Yo, hermano Vallejo, bien conozco á su padre y madre ... Vall. ¿ Y como se llama su padre? ... Paolo ... No sabeis que se llama Luis de Grimaldo? Vall. ¿ Luis de Grimaldo? ... ¿ que me cuenta vuesa merced? ... ¡ Desventurado de mi! ¿ Quien es el que me ha librado tantas veces de la horca, sino el padre de aqueso caballero ...... Vámos de aquí, que yo quiero gastar lo que de la vida me resta en servicio de este gentil hombre ... Sus, vamos, que por el nuevo conoscimiento nos entraremos por casa de Malara el tabernero etc. —

wenn der Lakai Vallejo, von einem Charakterspieler, wie Rueda, oder Pedro Navarro [1]) dargestellt, kein Wunder, wenn diese Groteske Philipp II. und seinen Hof in einen Aufruhr von Entzücken und Gelächter versetzt hätte. Aber der integrirende Theil einer in der Entwickelung begriffenen Komödienhandlung, mit welcher sie gerade so viel zu schaffen hat, wie irgend eine beliebige Scene jedweden anderen beliebigen Stückes — da gilt jene auf eine ganz andere Art von Lachkitzel hinzielende Frage: risum teneatis? — Man denke an ähnliche Raufscenen in Shakspeare's „Was ihr wollt" z. B., von Junker Tobias eingefädelt zwischen Junker Christoph und Viola in Männerkleidern — wie hier das Komische und Charakteristische auf's innigste mit der Fabel verwebt ist, ja durch diese Verwebung die höchste komische Wirkung erreicht! Auch was solche Verquickung episodischer Momente mit der Haupthandlung betrifft, werden wir Shakspeare als den Meister hervorragen sehen, zu dessen Füssen die vorzugsweise um kunstvoll sinnreiche Verflechtung der Fabel und Situation hochgefeierten spanischen Dramatiker des 17. Jahrh. diese Kunst noch erst zu lernen hätten, der grosse Calderon de la Barca nicht ausgenommen. Unbeschadet der Möglichkeit, dass Shakspeare Kunde von Lope de Rueda's Leistungen, als Komödiendichter und Schauspieler, erhalten haben konnte: durch den schon erwähnten An-

1) Pedro Navarro von Agustin de Rojas in dem mehrgenannten Reisegedicht 'Viage Entretenido' zu den Toledanischen Komödianten gezählt. Cervantes (Prol. zu den Comedias) nennt ihn hochberufen in der Charakterrolle eines „memmenhaften Raufboldes" („famoso en hacer la figura de un Rufian cobarde"). Derselbe, fährt Cervantes fort, hat die Schauspielergarderobe namhaft bereichert und den Kleidersack in Kasten und Koffer verwandelt. Er brachte die Musik, die früher hinter dem Vorhang war, auf's Theater, nahm den Schauspielern die falschen Bärte ab, worin sie sonst zu agiren pflegten. Auch erfand er die Coulissen, Wolken, Donner und Blitze, Herausforderungen und Kämpfe." Diesen durch P. Navarro bewirkten Fortschritt der scenischen Kunstmittel bezeichnet der Chronist Rodrigo Mendez de Silva als eine „Erfindung des Theaters" vonseiten des Navarro: „Luego Pedro Navarro inventó los Teatros." *) Ein Theaterstück hat sich von Pedro Navarro nicht erhalten.

*) Catalogo Real de España: fol. 121. b. Vgl. Cas. Pellicer, Tratado historico sobre el Origen y Progresos de la Comedia y del Histrionismo en España. Madr. 1804. II. p. 118 f.

tonio Perez z. B., der auch in London sich aufhielt und daselbst die Bekanntschaft des Grafen Essex machte, mit dem er in freundschaftlichem Verkehr und Briefwechsel stand, der zwischen Beiden in lateinischer Sprache geführt wurde.[1]) Ja, die Möglichkeit zugestanden, dass Shaksp. die uns vorliegende Bramarbasscene gekannt und als Studie zu seinem „Armado" in „Liebes Leid und Lust" oder für seine eben beregte Scene „Was ihr wollt" verwerthet habe. Verwerthet im vollsten Sinne des Wortes, indem er Rueda's weggeworfenen Stein nicht nur zum Juwel lichtete, sondern auch diesen durch ihn erst gewonnenen Juwel auf's kunstsinnigste in seinem Lustspiel als einen eben so bindegliedlich zweckmässigen als schmuckhaften Bestandtheil desselben einfügte. Traf es sich, dass Shaksp. im Kehricht eines Vorgängers einen wirklichen Edelstein fand, so erhöhte er den Preis entweder durch reiche und edle Fassung, oder dadurch, dass er den Edelstein zu einer Camee schnitt von unschätzbarem Kunstwerth. Was Goethe im Mai 1775 an Herder über diese den Wegwurf selbst durch seine Darstellung organisirende und belebende Umwandelungskunst schreibt, gilt im höchsten Maasse von Shakspeare's Aneignungsweise: Herder's „Art zu fegen", sagt Goethe, sey „nicht etwa aus dem Kehricht Gold zu sieben, sondern den Kehricht zur lebenden Pflanze umzupalingenesiren"... (Aus Herder's Nachlass I. S. 53). Hat Lope de Rueda selber von seinem Vorgänger, dem uns wohlbekannten Komödianten und Maskenspieler aus Padua, von Angelo Beolco, gen. Ruzante[2]), sich nicht auch Mancherlei aneignen können? Ob zum Vortheil des Entlehnten, wäre noch erst zu untersuchen. Mit Shakspeare's naturmächtiger Aneignungskraft hat es ein zwiefaches Bewandtniss: Einmal gab er dem als stoffartig Vorgefundenen die poetisch-dramatische Kunstweihe, indem er es an solchen Stellen anbrachte, wo erst dessen ihm inwohnende von dem Vorgänger ungeahnte Idee, die geistige Seele, zur Offenbarung und höchsten poetisch-dramatischen Situationswirkung kam. Ausserdem erweist sich Shakspeare's Aneignungsvermögen überall als schöpferisches Genie, dessen Anhauch in das dürreste Holz einen Blüthen und Früchte treibenden Lebenssaft giesst und, wie die Schöpfungs-

1) Relaciones etc. 1624. Ant. Perezii ad Comitem Essexium etc. Epistolar. Centuria una. — 2) Gesch d. Dram. IV. S. 904 ff.

geister in Goethe's „Weltseele", aus todtem Gestein Paradiese hervorruft. In seinem Tintenfasse quillt die Wunderkraft jenes Verjüngungssee's, dem alte runzlige Weiber in jugendlicher Schönheit entstiegen; schön wie der Engel, dessen Flügelwehen dem Jungbrunnen solche Schöpferkraft verliehen. Beging etwa der Wunderbrunnen an den verschrumpften Leibern der alten Vetteln auch ein Plagiat? Dessen könnte den Verjüngungsborn nur einer von jenen Näpfen der deutschen Feuilleton- und Unterhaltungskritik beschuldigen, deren Hobelspäne mit der Fruchtbarkeit einer aus Nichts ihre kleine Wimmelbrut heckenden freiwilligen Zeugung gesegnet sind. Diese freilich wäre vor einem Plagiat vonseiten Shakspeare's sicher gewesen. Die Originalität der Sägespäne haben diese Näpfe ohne alle Frage vor Shakspeare's Tintenfass voraus.

Des Pudels Kern von Rueda's Eufemia-Comedia kommt erst im III. Act zum Vorschein, aber so, dass ihn des Lacayo Vallejo närrische Pudelspässe doch wieder verpudeln. Inzwischen hatte nämlich Leandro als Secretär des Baron Valiano seinem Gebieter eine solche, aber in die Actpause gefallene Schilderung von seiner Schwester Eufemia entworfen, dass der junge Grundherr Feuer und Flamme fing, wovon er in stockfinstrer Nacht auf einem Spaziergange mit Leandro Lichtspuren konnte merken lassen, wenn Vallejo, wie gesagt, nicht die Löschhörner seiner Rüpelwitze auf jedes dritte Wort stülpte, und die an Leandro's hinter der Scene gelieferten Schilderung von seiner Schwester aufleuchtende Liebesflamme des jungen Grundbesitzers in der Umgegend von Valencia nicht unter den Scheffel seiner aufdringlichen Spassmachereien stellte. Zur Noth combiniren wir aus dem fortwährend von Vallejo unterbrochenen und zerstückelten Gespräche so viel heraus, dass Baron Valiano von der Begierde, Schwester und Bruder glücklich zu machen, brennt, falls die Sittsamkeit und Tugend der Schwester dem Bilde entspricht, das der Bruder dem jungen Gebieter von der Schönheit derselben im Zwischenact gezeichnet hatte. Wie Baron Valiano die Gewissheit von Eufemia's ihrer äusseren entsprechenden inneren Schönheit sich verschaffen wolle, davon erhalten wir erst durch den vierten Act Kunde, nachdem uns die letzte Scene des dritten in Leandro's Heimath und Hauswesen zurückgeführt, wo eine

bettelnde Zigeunerin Ana, für ein Almosen wahrsagt, von einer theuern Person in der Ferne, welche im Augenblicke sich einer besondern Gunst erfreue, doch binnen Kurzem in Gefahr schweben werde, durch Verrätherei das Leben zu verlieren. Der Zofe Cristina prophezeit die Zigeunerin zu deren scheinbarem Entsetzen neun Männer und alle am Leben. [1])

Dieser Scene tritt die nächste unmittelbar auf die Hacken und unbekümmert, was sich Alles mittlerweile zugetragen. Nicht weniger, als des Lacayo Paolo, im Auftrage seines Herrn, Valiano, behufs geheimer Nachforschungen über Eufemia's Tugend, in Leandro's Heimath unternommene Reise, hin und zurück. Ferner bringt Paolo von seiner Entdeckungsreise ein Büschel gelber Haare mit, die er seinem jungen, in Leandro's Schwesterschilderung verliebten Gebieter vorweist, als von ihm eigenhändig dem Muttermale, welches Eufemia's linke Schulter schmückt, ausgerupft und nun als Wahrzeichen des glücklichen Erfolges der auf seiner Entdeckungsfahrt angestellten Nachforschungen über Eufemia's Tugend mitgebracht. Mit solchen Zwischenereignissen tritt die erste Scene des vierten Actes ohne Weiteres in die Fusstapfen der letzten Scene des dritten, und ohne die geringste Vorandeutung, Vorbereitung, Motivirung, so vieler nnd für die Comedia so belang- und folgereicher Vorfallenheiten; ja ohne Zwischenact, da, angegebenermaassen, die Eintheilung in Acte nnd Scenen von Moratin herrührt, und ursprünglich der Uebergang zu dieser Scene durch nichts als durch eine Scheidelinie, wie in Bibl. de Faber S. 285, bezeichnet ist; und da noch obenein der Dialog zwischen Valiano und seinem von der Brautschau zurückgekehrten Tugend-Commis voyageur, Paolo, in den Ausgaben mit in die 'Escena quinta', die letzte Scene eben von Moratin's 'Acto tercero' aufgenommen erscheint. In welchem Incunabelzustande von dramatischer Handlung und Entwickelung die Rueda-Comedia noch steckt, zeigt gerade dieses Motiv, das, als eine Haupttriebfeder, wie der Leser längst errathen, in Shakspeare's 'Cymbeline' spielt, und das dort mit unnachahmlicher Kunst entwickelt wird. Bekanntlich wird Boccaccio's Novelle (Dec. 11, 9) für Shakspeare's wahrscheinlichste Quelle gehalten. [2]) Dass Rueda aus derselben Erzählung geschöpft,

1) Muger serás de nueve maridos, y todos vivos. — 2) Nur von J. Grimm (altd. Wälder 1. S. 27) in Abrede gestellt, ohne triftigen Grund.

ist uns, inbetracht der Kahlheit und Stumpfheit der Verwerthung des Motivs, kaum glaublich. Bei Rueda trägt es mehr den Charakter eines Volksballadenmotivs, wie denn auch wirklich ein solches Volkslied [1]) existirt, das die Sage als eine vom Bruder auf die Keuschheit der Schwester mit vom Könige eingegangene Wette vorträgt; während in allen anderen uns bekannten Einkleidungen dieser Sage die Wette der Gattin gilt. Selbst den Antrieb der Wette liess der dritte Vater des spanischen Drama's und erste Vater des spanischen Volkstheaters aus dem Spiele, um die Verleumdung des Lakaien Paolo ja recht nichtswürdig erscheinen zu lassen und aus dem dramatischen Räderwerke seiner Comedia eine spannkräftige psychologische Triebfeder mehr herauszubrechen.

„Und du hast wirklich mit ihr in Einem Bette geschlafen?" [2]) fragt Baron Valiano seinen Lakai mit den drei Härchen, als uns eben Schwester Eufemia verlassen, betrübt über die Prophezeihung der Zigeunerin, und wo kein Zuschauer eine Ahnung haben kann von Paolo's Plan, Beweggrund, Expeditionsreise behufs Auskundschaftung von Eufemia's Keuschheit mit Haaren, statt auf den Zähnen, auf der linken Schulter und ein Muttermal zierend, das ihr auf dieser Schulter sitzt, wie ein haariger Affe auf der Schulter eines Savoyarden. Auf der Schulter! [3]) — In Boccaccio's Erzählung hat die Dame das Muttermal unter der linken Brust, das einige „goldgelbe Härchen" umgeben. Shakspeare's Jachimo weiss nur von einem Mal unter der Brust, aber ohne Härchen. [4]) Die abscheulichen Haare auf einer „grossmächtigen" Schulterwarze, und noch obendrein in einem Büschel als Wahrzeichen auf die Mütze gesteckt und so mitgebracht! [5]) Sie könnten Einem die Tugend selbst in Gestalt der mediceischen

1) Ein neugriechisches Volkslied in Bartholdy's Bruchstücken zur Kenntniss Griechenlands (Berlin 1805. S. 430—440), wieder abgedruckt „ald. Wälder" II. S. 181. Vgl. Simrock, Quellen des Shaksp. III. S. 218. — 2) ¿ y tu propio has dormido con ella en su mismo lecho? — 3) hombro isquierdo.

4) — „unter ihrer Brust
(So werth des Drückens) ist ein Mal, recht stolz
Auf diesen süssen Platz." A. II. Sc. 4.

5) En fin, que ella me dió, para que me pusiese en el sombrero ó en la gorra, un pedazo de un cabello que le nasce del hombro izquierdo, en un lunar grande . . .

Venus verekeln, abgesehen davon, dass die Tugend in Person ein haariges Muttermal vor aller Welt auf der Schulter zur Schau tragen kann, und zwar als Ehren- und Tugendschild. Und wie ein ganz anderes ist es, derlei Wahrzeichen von eines Weibes entehrender Untreue dem Gatten überbringen, der als der einzig Begnadete sich dünkt, dem ein Mitwissen um ein solches holde Geheimzeichen an den verborgensten Reizen des unentweihten Leibes seiner Gattin vergönnt ist — ihm ein magisches Siegel und Amulet ihrer unbefleckbaren Keuschheit — oder ob ein Lakai seinem in das Gedankenbild einer ihm fremden und unbekannten Dame verliebten Herrn als Probezeichen ein Büschel blonder Haare an seiner Mütze, wie einen Gemsbart, daherträgt und vorzeigt, von welchem Haarbüschel der wildfremde Hahnrei in der Einbildung auf Freiersfüssen doch sogleich argwöhnen durfte und musste, dass es Vorzeiger einem Gems- oder Rehbock oder goldgelben Milchferkel ausgerissen haben konnte! Statt dessen schwört Baron Valiano wuthentbrannt, blutige Rache an Leandro zu nehmen [1]), der es gewagt, den Herrn so vieler Baronien in das Portrait einer Schwester sich verlieben zu lassen, ohne die drei Härchen auf der Schulter anzudeuten, sie vielmehr heimtückisch im Pinsel versteckte, womit der Bruder ihm das Portrait vorgemalt.

Kaum hat Valiano die Drohung, ein Exempel an Leandro geben zu wollen, ausgesprochen, steht schon dessen Diener, Melchior, vor Eufemia und Cristina mit einem Briefe von seinem im Kerker der Hinrichtung entgegensehenden Herrn, Eufemia's Bruder. Melchior lässt aber die Schwester nach dem Briefe, von dem nur sein Ränzel, aber nicht er, etwas weiss, sich noch eine Weile abängstigen an seinen Witztölpeleien, womit er ihr pantomimisch zu verstehen giebt, dass zwischen heute und morgen ihr Bruder um einen Kopf würde kürzer gemacht werden. [2]) Endlich zieht Melchior das von Eufemia in seinem Reisebeutel bemerkte Papier hervor, sich höchlich wundernd, dass ein Stück

1) Vamos, Paolo, que yo te prometo que su castigo sea escarmiento para los presentes y por venir. — 2) que en despegandole aqueste de aquesto. Dieselbe Pantomime führt Polonius vor König und Königin aus und mit denselben Worten: „Polonius (indem er auf seinen Kopf und Schulter zeigt) Trennt dies von dem“ ... (Act. II. 2.)

Papier ein Brief seyn könne. Der Brief des Bruders enthält eine fulminante Verabscheuung ihrer Verworfenheit und scheinbaren Preisgebung, und schliesst mit einem Bruderfluche. Alles auf Grund der drei aus dem „grossen Muttermal" auf ihrer linken Schulter, als Liebesandenken für den Buhler, ausgerupften blonden Härchen.[1]) Betäubt vor Schrecken und Staunen sieht sich Eufemia mit fragenden auf Cristina gerichteten Blicken nach einer Erklärung dieses Räthsels um. Cristina giebt denn auch sofort ihr und uns die erwünschte Auskunft: Ein Fremder (Paolo) hatte ihr so zugesetzt mit der Bitte um eine Unterredung mit Eufemia, und als sie ihm die Unmöglichkeit vorgestellt, bestand der Fremde so unabweislich auf Angabe der an Eufemia's Körper befindlichen „Zeichen", dass sie, Cristina, ihm nicht nur von den Haaren des „grossen Muttermals" auf Eufemia's Schulter Kenntniss gab; dass sie der Herrin auch einige im Schlaf abschnitt, um nur den auf-, an- und zudringlichen Fremden loszuwerden. Vor Ueberraschung beinahe so verblüfft, wie Eufemia, erfahren wir aus Cristina's Munde, dass jenes weitläufig erörterte Muttermal der Eufemia auf der rechten Schulter sitzt[2]), und nicht auf der linken, wie Paolo, oder der Dichter der Comedia, es uns und dem jungen Baron aufgeheftet. Aha, dachten wir, diese Verwechselung wird im fünften Act den schlechten Kerl, den tugendschänderischen Lakaien, entlarven und ihm den Hals brechen, jedenfalls ihm von der Schulter seine Warze, aber mit sämmtlichen Haaren: den spinnenwarzigen Kopf nämlich, der das hässliche Gewebe spann, abreissen, oder, pantomimisch mit Melchior zu reden: „despegandole aqueste de aquesto", und mit Polonius: „Take this from this (pointing to his head and shoulder.") — Aber von der Verwechselung kein Wort im fünften Act!

Eufemia, die mit Cristina und Melchior flugs an den Ort geeilt ist, wo ihr Bruder im Kerker den Tod erwartet, wirft die von Paolo geknüpfte Schlinge dem Schurken, der sich dessen noch in einem Monolog berühmt, über den eigenen Kopf. Uner-

1) — „que no solo te dés libremente á los que tu nefando cuerpo codician, mas aun tanta parte á tus enamorados das de él, que publicamente y en tela de justicia se muestran contra mí con cabellos del lunar de tu persona" . . . — 2) — que en el lunar del hombro derecho tienes.

kannt, klagt sie beim jungen Baron den Paolo an, dass er ihr in der letzten Nacht, die er bei ihr zubrachte, vom Kopfpolster einen Schmuck gestohlen. Paolo schwört, dass er sie nicht kenne, sie niemals gesehen, noch wisse, wovon sie spreche.[1] Nun tritt Cristina vor und schärft ihm das Gedächtniss mit dem Muttermal, von dem sie ihm erzählt, und mit dem Haarbüschel — auf der „rechten Schulter" wiederholt sio — den sie ihm gegeben. Vallejo versetzt dem Bösewicht, der das Alles aus Neid über Leandro's Gunst beim Herrn gezettelt, den Genickschlag durch die Aussage, Paolo hätte ihm ein paar Hosen versprochen, wenn er bezeuge, dass er, Paolo, bei Leandro's Schwester geschlafen. Der junge Baron, entzückt über das unangetastete und um kein Härchen verkürzte Muttermal auf Eufemia's beiden Schultern, der linken und rechten, und hocherfreut, die Schilderung Leandro's von dem Schwester-Original noch übertroffen zu schauen, befiehlt die augenblickliche Freilassung des Leandro und die sofortige an dem Verräther, Paolo, zu vollstreckende Kopfabschlagung nebst gleichzeitiger Vorkehrung zu seiner Hochzeit mit Eufemia, um sich schleunigst mit eigenen Augen zu überzeugen, wo ihr denn eigentlich das Muttermal sammt Haarbüschel sitzt: ob auf der rechten Schulter oder auf der linken.

So wird, der blossen Posse zulieb, der dramatische Verstand, das Logische der Fabel, ein Hauptmoment in dieser, das Ursachlichkeitsverhältniss wesentlich zum Austrag bringenden Dichtart, verposselt und verquistet! Als ob Gott Momus sein Gesicht blos dazu hätte, um es in Grimassen zu verzerren, zum Platzen vor Lachen!

Und nun auch ein Paso von Lope de Rueda zur Probe, ein Genre, worin bemerktermaassen seine Hauptstärke liegt. Und frischweg eins der frühesten, von 1545:

La Caratula (Die Maske).

Tölpel Alameda findet im Gebirge eine Gesichtslarve; ein Fund, versichert er seinem Herrn (Amo), dem Bauor Salcedo, ein Fund, der ihn hienieden zum gemachten Manne mache;[2] will ihn aber erst nicht zeigen; endlich rückt er auf

1) Paolo. Que juro, señor, por todo lo que se puede jurar, que ni he dormido con ella ni sé su casa, ni la conozco, ni sé lo que habla. — 2) Sa-

Andringen des neugierigen Salcedo damit hervor. Voll Schauder bei dem Anblicke der Larve, ruft der Bauer Zeter über seines Knechtes Fund. Er möchte um alle Schätze Venedigs nicht in der Haut des Finders stecken.[1] „Kennst du diesen Sünder?" „Sünder?" stammelt Alameda vor Entsetzen. „Ja, Unglücklicher! Das Gesicht des Einsiedlers, Diego Sanchez, dem vor Kurzem Raubmörder die Haut abzogen, um ihn zu bestehlen." Alameda bejammert die Mutter, die ihn geboren. Das Mindeste, was er, mit der Maske erwischt, zu erwarten habe, versichert ihm sein Amo, ist: Baumeln an einem Ast, als Mörder des frommen Klausners. Das Beste sey, Alameda ginge hin und würde selbst Waldbruder unter dem Schutze des h. Anton. Der Simpel schlägt sich sofort in's Gebüsch in der Richtung nach der Klause des geschundenen Eremiten und lässt dessen Scalp, die Maske, als wär's des Teufels Müffel, im Stich. Der Spassvogel, Bauer Salcedo, hat es nur auf einen Possen abgesehen, den er seinem einfältigen Knecht, zur Belustigung der Zuschauer, spielen will, wenn er, als umziehender Geist des gehäuteten Einsiedlers und dessen improvisirter Stellvertreter, den Viehkerl (animalazzo), den Alameda, vor Entsetzen aus der eigenen Haut herausgrault und herausängstet. Vermummt ruft der Bauer seinen als Klausner mit Almosenklapper und Glöckchen aus der Waldhütte tretenden Knecht beim Namen, die Stimme so geisterhaft hohl wie möglich, und giebt sich dem vor Grausen die Almosenklapper überklappernden Alameda als abgelederten Geist des Diego Sanchez zu erkennen. „Der Geschundene! der Geschundene!" wimmert Alameda, als ob er selbst unter dem Scalpirmesser stände — „Gott sey meiner armen Seele gnädig!"[2] „Kennst du mich nun?" fragt der Vermummte. Alameda (zähneklappernd) „Ta, ta, ta; ja Herr, ta, ta, ta; ich kenn' euch schon."[3] Des Spukmummels schauerlicher Auftrag lautet: Alameda soll um Mitternacht sich zum Flusse hinbegeben, in welchen die Raubmörder seinen ausgebälgten Körper geworfen, und diesen im Kirchhofe von San Gil bestatten; wo nicht, würde Alameda

---

bed que me he hallado una cosa que podré ser hombre, de Dios en aguso. — 1) No quisiera estar en tu piel por todo el tesoro de Veneccia. — 2) El desollado es, el desollado es, Dios sea con mi alima. — 3) Ta, ta, ta, si, señor; ta, ta, ta; ya le conosco.

mit den Todten in den Gräbern gekochte Schnecken und Malvenwurzeln fressen." [1]) Ein hundsföttisch Fressen, meint der schlotternde Alameda. „Was muss es dort für Todte geben, die am Bauchfluss leiden und das Laufen haben!" [2]) Der Leichenschmaus, die gekochten Schnecken mit Malvenwurzeln, schlagen dem Rüpel-Einsiedler, noch ungenossen, so in die Beine, dass er schon jetzt das Laufen bekommt, und hinterher das Gespenst, ihm dicht auf der Ferse, womit das Paso, 'La Caratula', sein seliges Ende nimmt. Das Drollige der beiden Volksfiguren, die Naturtreue und Komik des meisterhaften Prosadialogs, und die urfrische Vergnüglichkeit der mit solchen Schwänken noch zu belustigenden Zuhörerschaft, die man sich hinzudenken muss, thut das Beste bei diesen Pasos, und giebt ihnen eine nationalliterarische und culturhistorische Bedeutung, auf welche sie, als dramatische Erzeugnisse, keinen Anspruch erheben dürften. Der Pasocharakter aber auf die eigentliche Komödie übertragen, das heisst, diese zur Caratula schinden und mit ihrer abgezogenen Gesichtshaut das zum Tölpel Alameda genarrte Publicum in einen Lachkrampf grimassiren.

Nur eine unter Lope de Rueda's Comedias könnte uns noch einen verweilenden Blick abgewinnen: die

Comedia de los Engaños (Comedia der Täuschungen);

theils als Hauptbeleg für die Abhängigkeit der damaligen spanischen Bühne von der italienischen [3]); zumeist aber wegen ihrer, was Fabelmotiv und Stoffquelle betrifft, formellen Verwandtschaft mit Shakspeare's Lustspiel: „Was ihr wollt." Spanische und ausserspanische Dramaturgen und Literarhistoriker geben als diese

1) Lechugas cocidas, y raices de malvas. — 2) ¡ Qué de purgados debe de haber allá. — 3) 1548 wurde, gelegentlich einer Vermählungsfeier *) am spanischen Hofe, im Palast von Aranjuez eine Comedia des Ariosto aufgeführt.

*) Der Infantin Doña Maria, Tochter Kaiser Karl's V., mit dem Erzherzog Maximilian von Ungarn. (Juan Cristobal Calvete de Estrella: 'Viage del Principe Don Felipe' fol. 2. Vgl. Cas. Pellicer a. a. O. p. 31.)

gemeinsame Quelle Bandello's Erzählung (II. 36) an. Nach unseren Ermittelungen [1]) kann hiervon nicht weiter die Rede seyn. Die volle Bestätigung, wenn es noch einer solchen bedürfte, dass nämlich die ital. Comedia 'Gl' Ingannati', welche fast zwei Decennien vor Erscheinen von Bandello's Novellen den Bühnen vorlag, und dem Bandello selbst als Grundlage zu seiner betreffenden Novelle dienen mochte, nicht aber dass seine Erzählung die ursprüngliche Quelle für Theaterstücke von gleichlautender Fabel gewesen, wo bereits eine mit besonderem Erfolg und Beifall gespielte Comedia als ältere und schon bühnenerprobte Vorlage vorhanden war: — die volle Bestätigung dessen würde Lope de Rueda's Comedia, 'Los Engannos', liefern, welche als eine blosse Uebersetzung jener ital. Comedia 'Gl' Ingannati' [2]), sich kundgiebt. Einige in's italienische Spielpersonal, der Rüpelscene, im Geschmack der Pasos, zuliebe eingeschobene Figuren, Namensumänderungen, Theilung einer Rolle in zwei verschiedene, wie z. B. die Amme Clemenzia der ital. Com. [3]) bei Rueda in einer Dienerin Julieta, und einer alten Negerin, Gudomar, der Norm der spanischen Dualität gemäss, als Doppelfigur erscheint; — Scenenversetzungen ferner, zugunsten der spassmacherischen Einschiebsel, zum grossen Schaden des organischen Zusammenhanges und der kunstgerechten Entwickelung; und welche, dem Nationalgeschmack zugefallen beliebte Bequemungen des ital. Originals an ein vergleichsweise niedrigeres Kunstverständniss bei der Uebertragung in's Spanische ausserdem noch mitgewirkt haben mochten: solche äusserliche und zudem ungeschickte Umgestaltungen können von der spanischen Comedia, 'Los Engaños' oder 'Los Engañados', den Stempel einer blossen Uebersetzung der ital. Com. 'Gl' Ingannati', nicht darum wegwischen, weil diese Uebertragung, unserer Ansicht nach, eine äusserst abgeschwächte, um nicht zu sagen verfehlte und misslungene ist, die eine gute, spannungsreiche italienische Abenteuerkomödie in ein Zwitter von Paso-Comedia umstümperte und verbosselte.

---

1) Gesch. d. Dram. IV. 748 ff. — 2) In der Rueda-Ausgabe von 1567 führt auch diese seine Comedia den Titel Com. de los Engañados, übereinstimmend mit dem Titel der ital. Com. 'Gl' Ingannati'. — 3) Vgl. Gesch. d. Dram. a. a. O.

Die übrigen Comedias, Pasos, Coloquios des „grossen“ Lope de Rueda dürfen wir nun in Pausch und Bogen erledigen.

Comedia Armelina.

Die Titelheldin ist die Tochter eines ungarischen Edelmannes, Namens Viana, die von ihrer Stiefmutter so misshandelt wurde, dass ein Verwandter das Mädchen, Florentina genannt, entführte. Von Corsaren geraubt, wurde die kleine Florentina in Cartagena verkauft, von Pascual Crespo, einem Schmiede seines Handwerks, an Kindesstatt angenommen und in seinem Hause erzogen. Diesem Hufschmied, Crespo, war seine Geliebte mit dem von ihm erzielten Söhnchen, Justo, durchgegangen, in Gesellschaft eines Capitäns, dem sie nach Ungarn folgte, wo zu Rueda's Zeit eine spanische Division gegen die Türken kämpfte. Den Knaben Justo hatte nach dem Tode seiner Mutter und des Capitäns, der ihn zum Erben eingesetzt, jener ungarische Edelmann, Viana, Vater Florentina's oder Armelina's, zu sich genommen und ihn als seinen Sohn erzogen. Als Armelina, die aus Ungarn nach Cartagena in Spanien räuberisch versetzte Titelheldin unserer Comedia, mannbar geworden, beabsichtigte Schmied Crespo mit seinem Weibe, Inez Garcia, das Adoptivtöchterchen dem Schuhmacher, Diego aus Cordoba, einer durch ihr Cordovanleder berühmten Schusterstadt, zu vermählen gegen Armelina's Neigung, die nach so vielem Pech, das sie von ihrer zartesten Kindheit an gehabt, eine begreifliche Scheu vor Schusterpech hatte. Inzwischen hatte der ungarische Edelmann, Viana, in Begleitung seines Pflegesohnes, Justo, eine Weltfahrt behufs Auskundschaftung seiner geraubten Tochter, Florentina, angetreten; war nach Cartagena gekommen; hatte einen Mohren, oder Mauren, den grossen Zauberer, Muley Bucar, wegen des Aufenthaltes der Tochter befragt, und von diesem, der zu dem Zweck seine Ahnmutter, die uralte Hexe, Medea, aus der Hölle heraufbeschworen, erkundet, dass sich Florentina in Cartagena aufhalte. Den Jüngling Justo hatte aber mittlerweile sein glücklicher Instinct vor die rechte Schmiede geführt, nämlich vor die des Hufschmieds Crespo. Armelina erblicken, lieben und um ihre Wohnung herumstreichen, war für Justo Eins, während für die arme Armelina der Schreckenstag ihrer Vermählung mit dem

Schuster aus Cordoba immer näher rückte. Ihr bleibt keine andere Rettung als die bekannte: Wer von einem Bären verfolgt wird, springt in die See. Armelina, verfolgt von einem Bären, der in einem Pelz von Cardovanleder steckt und dessen Tatzen noch obendrein, um seine Beute unentreissbar festzuhalten, mit Schusterpech bestrichen sind — was Wunder, wenn, von einem sogestalten Bären verfolgt, Armelina kopfüber in's Meer springt! Noch lebt aber ein Meergott, Neptuno, der 1545 nach Christi Geburt, als rettender Komödiengott, emportaucht aus den Fluthen, die stürzende Schusterbraut widerwillen, mit seiner allbekannten Galanterie gegen junge, in einem Verzweiflungspurzelbaum vom Meerfelsen begriffene Schönen, auffängt in seine Arme, und dem Bären-Schuster sein aus Aeneas' Zeiten her schon gefürchtetes Quos ego! mit geschwungenem Dreizack zudonnert, dass der Schusterbär vor Schrecken Pfriem und Ahle sammt allen Vieren von sich streckt. Im Triumphe trägt nun Neptuno hoch auf der mächtigen Schulter die Gerettete in das Haus des Hufschmieds, Pascual Crespo, entdeckt beiden Vätern, Florentina's wirklichem Vater, dem ungarischen Edelmann, Viana, und Armelina's nicht minder wirklichem Adoptivvater, Schmied Crespo, die Abstammung der von ihm, ihrem dritten Vater, geretteten schönen Ungarin, und entdeckt, seinem Elemente gemäss, in Einem Aufwaschen gleich auch die Geburt und Herkunft des Jünglings Justo. „Auf!" ruft Neptuno als dritter Hochzeitsvater, „Auf, gebt euch die Hände!" [1]) „Auf!" ruft der Hanswurst, Guadalupe, von dessen Witzen so viel Salzwasser trieft, wie von des Meergottes „feuchtem Dreizack" [2]) — „Auf! Umarmen wir uns allesammt und gehen wir, so umschlungen, zum Tanzen [3]) und Schlingen!" Neptuno hält es jedoch seiner Würde für angemessener, nach Empfang der Prämie für Lebensrettung aus Wassersgefahr und nachdem er sich vom Schmied eine krumgebogene Zinke seines Dreizacks hatte gradschlagen lassen, in seinen Wogenpalast zurückzukehren. [4])

1) sus, dense las manos. — 2) humido tridente. — 3) Sus, abrazémonos todos, iremos abrazados en danza. — 4) Y yo me vulvo á mi acostumbrado habitacion.

Der spanische Literator, Don Alberto Listá, begrüsst in Rueda's 'Comedia Armelina' die erste „Zauberkomödie", auch 'Comedia de teatro' oder 'de tramoya' (Zauber- und Spectakelstück) genannt.[1]) Die erste im spanischen Dramenbestande, mag seyn. Wenn aber, um von Spectakelstücken an allen Höfen im 14. und 15. Jahrhundert zu schweigen, wenn die Findlings-Abenteuer-Komödie, die bereits in den ersten Decennien des 16. Jahrh. von den Accademici Intronati zu Siena ausging[2]), die Stammmutter der Findlingszauberkomödie war, die ihr denn auch alsbald nachfolgte: so gebührt auch dieser das Altersvorrecht oder doch der Anspruch auf stammbürtige Ursprünglichkeit, vor Rueda's Comedia Armelina. Es könnte sich aber gar wohl ereignen, dass, im Verlauf unserer Geschichte, noch ein und anderes Nationalitätsdramen-Repertoire die Palme einer 'primera comedia de Magía', 'de teatro' oder 'de tramoya', oder auch das hochgeschwenkte spanische Tambormayor-Rohr dieser Erstlingsschaft, der 'Comedia Armelina' entwinden dürfte. Sachgemässer drückt sich Moratin, bezüglich dieser Aelterschaft, aus: „Die Comedia Armelina", sagt er, „kann man als das erste Zauberstück unseres Theaters ansehen."[3]) Zu loben an dieser Comedia de magía findet Moratin nur die Sprache und die Lebhaftigkeit des Dialogs. Aber der Bart macht nicht den Philosophen, die Kutte nicht den Mönch, und Sprache und lebhafter Dialog nicht die Comedia; noch weniger die Zauberkomödie, und am wenigsten den Zauber der Komödie. Rueda's vierte und letzte Comedia,

Medora,

verwickelt das Kinderunterschiebungs-, Kinderraubs-, Findelkinder- und Zwillingskinder-Verwechslungsmotiv zu einem Hanf, aus dem sich weder Kind noch Kegel herausfindet. Acario, ein „lächerlicher Alter"[4]), zu Valencia, wo die Comedia spielt, ist der glück-

1) En cuanto á la Armelina de Lope de Rueda, no hablaríamos de ella á no ser la primera pieza de este genero que se representó en Europa... Lecciones de Literat. Españ. 6. Leccion p. 145. — 2) Gesch. d. Dram. IV. S. 218 u. 748. — 3) Puede citarse como la primera pieza de magía, que se conosce en nuestro teatro. a. a. O. p. 195. — 4) Als viejo ridiculo stempelt ihn von vornherein das Personenverzeichniss.

liche Vater eines Zwillingspaares, Junge und Mädchen, zum Verwechseln und Auswechseln wie geboren, und für Nonnenkomödien, die einander gleichen wie ein Ei dem anderen, wie geschaffen. Den Zwillings-Jungen raubt zu dem Ende eine Zigeunerin, diese gleichfalls hierfür eigens geborene und prädestinirte diebische Elster oder Kinderrabe, aber immer nur von Einem Zwilling. In den Mädchen-Zwilling, Angelica, verliebte sich, als sie zum einschichtigen Jungfrau-Zwilling erblüht war, Casandro, ein reicher Jüngling aus derselben Stadt. Sobald dieses, nicht mehr ungewöhnliche Zwillingskomödienereigniss eingetreten, erscheint die Zigeunerin mit ihrem Raubzwilling, Medoro, in Valencia, wie gerufen, und Medoro, wie verabredet, in Mädchenkleidern. Die Verwechselungen, die das absetzt! Wir haben selbige seit der Menanderkomödie am Schnürchen, und Rueda's Comedia Medora kennt sie von Cardinal Bibiena's Calandra-Comedia und Peter Aretino's Mohren- und Zigeuner-Zwillingskomödien her, auswendig. Um den Ausgang zu errathen, braucht man sich auch nicht erst den Kopf zu zerbrechen; denn wozu wäre die Zigeunerin da, wenn nicht dazu eben, um die Auflösung des Knotens, den sie allein geschürzt, aus der flachen Hand zu prophezeihen durch die einfache Angabe, dass sie den Zwillings-Jungen gestohlen. Vor Freude über den wiedergefundenen Zwillingsfindling erlässt der „närrische Alte", der Acario, einen Generalpardon: Er verzeiht der Zigeunerin; verzeiht seinem Zwillingstöchterchen, Angelica, dass sie sich mit dem reichen und wohlerzogenen Edeljüngling Casandro behufs einer — so Gott will — zweiten Zwillingskomödie zur Comedia Medora, heimlich verbunden.[1]) Acario verzeiht sogar seinem Lacayo Gargullo — der, nebenbei bemerkt, Rueda's bester Possenreisser[2]) — verzeiht ihm,

---

1) Angel. Habeis de saber que me he deposado con Casandro, gentilhombre rico y bienacostumbrado. — 2) Gargullo schmollt mit dem Rufiano*) Peñaloa wegen einer von diesem erhaltenen Ohrfeige. Peñaloa's Genosse, Logroño, fragt den Gargullo, ob er denn wirklich die kleine Ohrfeige dem Señor Peñaloa nachtrage? Gargullo. „Euch scheint

---

*) Der spanische 'rufiano' ist Raub- und Raufbold; der ital. 'ruffiano' verbindet das Kuppler- mit dem Gaunergewerbe.

dass er sich mit Jungfer Estela zu ähnlichem Zwecke verlobt, welchen Zweck der Alte doch selbst mit Jungfer Estela hatte er-

---

es also recht gethan, dass er mir eine Ohrfeige gab, mir in's Gesicht und verrätherischerweise?“ — Logr. Nennt Ihr verrätherischerweise, wenn er sie euch doch von Angesicht zu Angesicht gab? Garg. Und euch, Herr, scheint es etwa kein Verrath, dass er sie mir gab, ohne erst um meine Erlaubniss zu bitten? — Logr. So will ich denn das nächstemal, falls Señor Peñaloa es wiederholen wollte, ihn veranlassen, dass er euch davon vorher in Kenntniss setze. Garg. Das ist was anderes, auf die Art behalte ich meine volle Ehre“ . . .

Gargullo. Pues parece á vuesa merced bien hecho que me dé él á mi bofeton en mis barbas y á traicion? — Logroño. á traicion llamais si os lo dió cara á cara? — Gorg. Y no lo parece á vuesa merced traicion, pues me lo dió sin pedirme licencia? — Logr. Désa manera cuando el señor Peñaloa otro tanto hubiese se hacer, yo haré con él que os avise primero. — Garg. Y con eco quedo yo con toda mi vara . . .

Rueda's 'Lacayo' unterscheidet sich vom Servus der römischen, und vom Servo der ital. Komödie dadurch, dass letztere, als Anstifter und Leiter der Intriguen, die Hauptfiguren spielen; wogegen der 'Lacayo' zu einer mehr passiven und blossen Unterhaltungsfigur herabgesetzt erscheint. Die Komik des Servus und Servo entspringt aus der Situation, die seine Schelmereien und Ränke herbeiführen, und glänzt durch die überraschende Frechheit einer solchen aus den von ihm gezettelten Conflicten hervorspringenden komischen Situation. Die komische Stärke von Rueda's 'Lacayo' liegt, bei dessen nur episodischer Mitwirkung, mehr in Witzworten, lächerlicher Phraseologie und dialogisch schlagfertigen Bonmots. Hierin bezeichnet Rueda's schnackischer Lacayo einen Fortschritt gegen die Pinsel und Rüpel des Encina und Naharro. Doch zeigt sich schon an dem „Diener“ in der 'Celestina' eine Verbindung beider Eigenschaften: einer witzig komischen Gesprächs- und Actionsführung; die Verbindung belustigender Wechselrede mit der Situationskomik, die aus der Initiative der Diener-Intrigue sich entwickelt. Die vollkommene Verschmelzung beider Schelmencharaktere: des römischen Servus oder ital. Servo mit dem Lacayo des Rueda, in Rücksicht auf Betheiligung an der Intrigue und komischen Gesprächsfärbung, wird sich in den Narren und Rüpeln, den Fools und Clowns des Shakspeare-Drama's darstellen; in Käuzen wie z. B. Malvoglio, Parolles, die in die Intrigue der Komödienhandlung auf die kunstreichste und doch in mehr passiver Weise, denn als Selbstzettler, eingreifen, mithin auch ergötzlicher durch beschaulich wirksamen komischen Humor, als die Schelmendiener der classischen Komödie; als selbst die komischsten in dieser Richtung: die Valets des Molière; andererseits aber auch, infolge der Betheiligung an der Handlung, in Ergötzlichkeit und komischer

zielen wollen — si vieillesse pouvait. Der Hauptfehler dieser schwächsten von Rueda's Komödien ist: dass der Titelheld zur gleichgültigen Nebenfigur herabsinkt, dessen Geschick in Verwickelung und Auflösung nicht eingreift, und dessen Zwillingschaft neben der Handlung nur so herläuft, so dass sich Niemand wundern darf, wenn die Comedia noch am Schluss in die Lage käme, zu sagen: dieser Zwilling Medora kann mir zum zweitenmal gestohlen werden; ich bleibe dennoch die ich bin: die Comedia Medora.

Ein Paar Pasos von Rueda — den Auszugsgehalt nämlich — zur Erfrischung!

Der einfältige Martin de Villaba ist der Simpel (simple) seines Eheweibes Barbara, die, als angeblichen Vetter, einen Studenten, Jeronimo, im Hause zu ihrer Kurzweil unterhält. Sie stellt sich krank. Martin beläuft den Arzt Lucio. Jeder Gang kostet ihm ein Federvieh aus seinem Hühnerstall, und jede Arznei Bauchgrimmen nebst unausbleiblichen Folgen. Da er die Abführmittel schluckt, auf die Versicherung seines Weibes hin, dass sie sich wohler fühle, wenn er purgire. Vetter Student erklärt ihm diese Wunderwirkung aus dem Umstande, dass Mann und Weib Ein Leib [1]), Mann's genug, das Sprüchwort als lebendes Bild gymnoplastisch darzustellen, so oft die Arznei beim Manne wirkt. Zur Abwechselung giebt Barbara vor, einen neuntägigen Fastenkirchgang [2]) in Begleitung des Vetters-Studio abhalten zu müssen. Während ihrer Fastenreise mit dem Vetter kasteit sich Martin zu Hause bei Wasser und Brod und purgirt daneben weiter aus Leibeskräften zum Körper- und Seelenheil seines Weibes. Beim Abschied bindet er dem „Vetter seines Weibes" auf die Seele, seinem Weibe mit Rath und That zur

---

Wirkung unvergleichlich bewegter, lebenvoller und strahlender von dramatischem Humor als Rueda's episodische Rüpel. Als ständige parallele, die höfisch-ritterliche Liebesstimmung der Caballeros parodirende, die hin- und herschiessenden Weberschiffchen spielende und zugleich die Liebeszetteleien parodirende Begleitungsfigur werden wir Rueda's 'Lacayo' in der Lope-Calderonschen Comedia, zum hoffähigen 'Gracioso' zierlich herausgeputzt, wieder auftreten sehen. — 1) — y siendo toda una misma carne, tomando vos esa purga, tanto provecho le hará á vuestra muger como si ella la tomase. 3) novenas.

Hand zu seyn, damit ihr die neuntägigen Fasten ausser dem Hause wohl bekommen; und „wenn's zehntägige wären, so käme es ihm auf einen Tag mehr nicht an, den er für das Heil seines Weibes faste." Estudiante heisst ihn dieserhalb ruhig seyn: er werde das Nöthige schon besorgen, und empfiehlt ihn der Obhut Gottes. Martin. „Gott geleite euch!" [1]) Von diesem „der Gehörnte und Zufriedene" (Cornuto y Contento) betitelten Paso bemerkt Moratin: „Argument komisch, Prosa gut, Moral verderblich." [2]) Die gute Moral seit den Schwänken der normännischen Trouvères und Jongleurs sind die Ohrfeigen, die sie bekommt, noch das Beste an diesen Spielen, und sozusagen die Moral davon. Komisches Argument, gute Prosa und heilsame Moral — das Alles in einem Säckelchen, das wird noch Zeit und Weile brauchen, bis Comedia und Paso so weit sind! Cervantes in seinen Entremeses, Molière in seinen Volkslustspielen, ohrfeigen auch immer das Aschenbrödel, die Moral, dass es schellt, zur grossen Belustigung der beiden bevorzugten Schwestern: der komischen Fabel, und der guten Prosa. Dem grossen Normannen, William dem Eroberer, Eroberer der dramatischen Poesie, blieb es vorbeschieden, die Schwänke seiner Vorgänger, der normannischen Jongleurs, auch zu moralischen Ehren zu bringen. An ihm fand das Aschenbrödel den Prinzen, der ihrem reizend kleinen Füsschen den schmucken Vermählungsschuh als einzig passenden Komödienschuh (Soccus) mit eigener Hand anlegte; der aber auch die Prinzessin Aschenbrödel, seine geliebte Braut, mit ihren beiden hoffährtigen, und ausschliesslich herrschen wollenden Schwestern versöhnte und auf den besten Komödienfuss mit ihnen setzte. Wie lange? Und die deutsche Professoren-Aesthetik, die böse Stiefmutter, wird die Moral mit deren eigenem Schuh aus dem selbstzwecklichen Drama auf die Strasse jagen und hinter ihr die Thür zuwerfen!

Ein anderes Paso von Rueda führt zwei Beutelschneider,

1) Martin. Ve con Dios; mira primo de mi mujer, no dejes de aconsejarla que si se halla bien con las novenas, que las haya decenas, aunque yo sepa ayunar un dia mas por su salud. Estud. Yo lo trabajaré, queda con Dios. Martin. Y vaya con él. — 2) Argumento comico, buena prosa, perniciosa moral.

Namens Honciguera und Panarizo, mit dem Simpel Mendrugo zusammen, der einen Napf Gekochtes seinem in Haft befindlichen Weibe zuträgt. Die beiden Gauner bringen ihn in's Gespräch und schildern ihm das Schlaraffenland, tierra de Janja, so maulwässernd verführerisch, dass er sich hinsetzt auf die Erde, um sich des weitläufigsten und erschöpfendsten von den Milchströmen, den Brücken aus Butterbretzeln, den Bäumen, deren Stämme aus Schinken, Honig und Pastetchen bestehen, von den Vögeln und auserlesenen Fleischwaaren erzählen zu lassen, die, in jenem köstlichen Lande zubereitet, dem lüsternen Gaumen entgegenschwellen. Dieweil nun Mendrugo an der Sphäre dieses gesegneten Kanaan schwärmerischer Leckermäuler und Umsonstfresser gierig und ekstatisch saugt mit offenem Munde und verdrehten Augen, sind die beiden Gauner mit dem Napf Speise verschwunden. In diesem Paso sind Fabel, Prosa und Moral gleich gut und eben so alt wie Aesop's und Bidpai's Fabeln, wie die Fabel vom Fuchs und Raben mit dem Käse, und wird die alte Geschichte ewig jung bleiben, so lange Füchse, Raben und Käse existiren. Schuldigermaassen giebt Barrera dem Paso den Titel, der ihm gebührt: 'La tierra de Janja': Das Schlaraffenland oder wie unser Hans Sachs es in einem Gedicht schon 1530 feierte: „Schlauraffenland".

In dem 'Las Aceitunas' (die Oliven) genannten Paso von Rueda rechnet die Bäuerin Agueda ihrem mit einer Fuhre Holz vom Felde heimkehrenden Manne, dem Simpel Torubio, vor, wie binnen sechs bis sieben Jahren das junge Oelreis, das sie ihn hatte setzen heissen, zum stattlichen Baume gediehen, vier bis fünf Scheffel Oliven jährlich tragen werde. Und wenn sie die neuen Fächser ihres Oelbaumes pflanze, wie dieselben zu einem ganzen Garten voll Oelbäumen zu erspriessen versprechen. Sie würde dann die Oliven einsammeln, ihr Mann auf dem Eselchen zu Markte bringen, und ihr Töchterchen, Menciguela, die Früchte verkaufen.[1]) Ueber den Preis für die Metze Oliven entsteht zwischen dem Bauer und der Bäuerin ein lebhafter Streit.

1) Agueda. Mira, marido, ¿ sabeis qué he pensado? quo yo cogeré el aceituna, y vos la acarreareis con el asnillo, y Menciguela la venderá en la plaza.

Agueda will die Metzo [1]) nicht unter zwei Realen (5 Sgr.) verkaufen; der Mann ist der Ansicht, dass 14 bis 15 dineros (Heller) genügen möchten. Menciguela erhält, wegen des Verkaufpreises, von Vater und Mutter entgegengesetzte Anweisung, worüber der Zank so grossartige Dimensionen annimmt, dass er sich in einem verständnissinigen Prügelungewitter auf Menciguela's Rücken entladet. Auf das Geschrei kommt Nachbar Aloja dahergerannt und als er von Torubio den Anlass erfährt, versichert Aloja, dass Aehnliches noch nicht erlebt worden: „Auf Oliven, die noch gar nicht gewachsen, hat das Mädel schon eine Abschlagszahlung erhalten!“ [2]) Gevatter Aloja stiftet Frieden. Torubio verspricht der Tochter eine Jacke von dem ersten Erlöse der Oliven und schickt sie hinein, den Tisch decken zum Mittagbrod. Aloja glaubt als Nachbar dem Paso von den Oliven seine obige Verwunderung als Schlusssegen wiederholon zu müssen. „Komisches, sehr anmuthiges Motiv, in einem guten Presa-Dialog durchgeführt“ [3]), lautet Moratin's Urtelspruch. Aus der Ursprungsquelle der normannischen Gesprächsspiele geschöpft, schmeckon derlei Schwänke doch noch erfrischender, komischer und anmuthiger.

Doch nun, ihr Pasos, ihr kleinen schnackischen Dinger, Platz gemacht für eines eurer Milchgeschwister, auf den Namen Coloquio pastoril (Hirtengespräch) von Vater Rueda getauft!

Diese Coloquios, bald in Prosa, bald in kurz angebundenen Quintillen-Verschen, unterscheiden sich von den uns schon bekannten Komödien des Rueda und Genosson nur dadurch, dass Hirten darin auftreten. Im

Coloquio de Camila

sogar Hirtenfindlinge! Ein solches Findlingskind ist die Camila eben, dio dem Coloquio den Namen giebt und die Socrato, ein Landmann in der Nähe von Valencia, Vater eines in den Windeln verschwundenen Söhnleins, an dessen Stelle vor seiner Hütte aus-

1) 'celemin', der 12. Theil eines spanischen Scheffels (Fanega). — 2) ¡ Oh, qué graciosa quistion! Nunca tal se ha visto; las aceitunas no estan plantadas ¿ y ha llevado la mochacha tarea sobre ellas? — 3) Motivo comico, muy gracioso, sostenido con un buen dialogo en prosa.

gesetzt fand und als seine Tochter erzog. In ihrem 17. Jahre sollte sie der Bartscheerer, Meister Alonso, beirathen; ihr aber war der Hirtenbursche Quiral in's Herz gewachsen, so tief, dass sie vor dem Andringen ihres Pflegevaters und des Barbiers in's rauhe Gebirg flüchtete, entschlossen, sich das Leben zu nehmen. Da fällt ihr — Wer in den Arm? Fortuna in selbeigener Person; hält sie gleich fest an diesem Arm und führt sie in's Dorf zurück, wo Camila's Geliebter, Quiral, eben als Mörder der verschwundenen Camila, als welchen er sich selbst aus Verzweiflung über deren Verlust angegeben, gehenkt werden soll. Fortuna wäre nicht die Dea ex machina schlechthin, die sie von Haus aus ist, in allen Theaterspielen ist, besonders in Findlingsstücken, Comedias oder Coloquios — sie wäre nicht die Glücksgöttin aus der Maschine, wenn sie nicht aus ihrem Lottobeutel ein Ambo hervorschüttelte, in Gestalt eines Brautpaares, mit Camila, als Braut und Quiral als Bräutigam: Camila, die aber Salutea heisse, und Tochter — Wessen meint ihr? — Tochter von Meister Alonso sey, dem ihr als Gatte zugedachten Bartscheerer! Und dem von der Glücksgöttin mit Alonso's Scheermesser vom Galgen geschnittenen Glückskinde, Quiral, — Wen weist diesem Fortuna als Vater zu? Den Socrato natürlich, dessen eigentlicher Name aber Anastasio ist, welchen Namen er beim Uebersiedeln aus Roussillon gegen den Namen Socrato, dem Findlings-Coloquio zulieb, umtauschte. Sein ihm abhanden gekommenes Söhnchen, Quiral, hatte ein Schenkwirth — gegefunden. Wo? an einem Baumast im Windelbündel als Findelkindel hängend. Der Galgenstrick war dem Jungen schon an der Findelwiege gesungen in doppelter Gestalt: als Wickelband am Baumast und als wirklicher Strang in der Hand des Wasenmeisters von Valencia. Welches Glückskind! zweimal von der Glücksgöttin in Person vom Strick geschnitten! Und Pathin und Brautmutter zugleich in ihr verehren zu dürfen! Das Coloquio selbst ist nicht so glücklich wie sein Liebesheld. Moratin's strenger aber gerechter Spruch verurtheilt das Camila-Coloquio zum Rade; verwandelt aber aus Rücksicht auf die „gute Poesie" die Strafe der Zerstückelung durch das Rad der kritischen Analyse in einfaches Hängen mit dem Strang im standrechtlichen Wege und mit summarischer Angabe der Gründe: „Die Verwir-

rung, welche aus der Unvereinbarkeit so entgegengesetzter Charaktere und Personen entspringt, ist über die Maassen extravagant; die Sprechweise durchweg gut; der Styl sehr ungleich; bald fällt er in's Niedrigkomische, bald artet er wieder, wenn er eine gewählte Ausdrucksweise erstrebt, in's Pedantische und Cadenzenhafte aus, strotzend von Umschreibungen und gewaltsamen Versetzungen der Worte." [1]) Die Bruchstücke, die Böhl de Faber aus dem 'Coloquio de Camila' mittheilt [2]), bekräftigen Moratin's Urtel. So bleibt denn auch uns nichts übrig, als den Wahrspruch zu unterschreiben.

Das in Quintillen-Versen gedichtete Coloquio,

Prenda de amor,

trägt den Namen von den Liebespfändern, welche die Schäferin, Cilenia, ihren beiden Anbetern, den Hirten Menandro und Simon, gewährt, welche darüber in Streit gerathen, wen von beiden die schöne Hirtin mehr begünstige: Simon, dem sie eines ihrer Ohrgehänge; oder Menandro, dem sie einen Ring geschenkt. Zu einer Erklärung von den Nebenbuhlern aufgefordert, weigert sich Cilenia derselben, und entfernt sich, die Liebhaber auf das Liebeszeichen verweisend, das sie jedem heimlich in die Hand drückt. Simon erhält ihr Portrait mit der Inschrift, die er für sich abliest: „Schau her, und finden wirst du an mir Alles nach Begehr. Glückseliger Ziegenhirt, was verlangst du mehr?" [3]) Menandro erhielt ein gemaltes Herz mit dem Motto:

---

1) La confusion que resulta de la discorde union de tan opnestos coracteres y personajes es estravagante en demasia; el lenguaje siempre es bueno; el estilo muy desigual, á veces propio de bajo cómico, y áveces quando quiere ser culto degenera en pedantesco, cadencioso, lleno de perifrasis y transposiciones violentas. a. a. O. fol. 197. — 2) Teatro esp. p. 460—464.

4) — Mira, y verás
En mi quanto querrás.
Dichoso Simon cabrero,
¿ Que es lo que deseas más?

Ich kann dir nichts weiter geben,
Dem geschenkt das Herz ich habe;
Doch sollst du deshalb nicht, o Knabe,
Des Geschenks dich überheben,
Noch dich brüsten mit der Gabe.

Jeder von ihnen hält sich für den Auserwählten der kleinen Kokette und geht beglückt von dannen. Ein ganz ähnliches Liebespfänderspiel werden wir in einem der nordfranzösischen „Gesprächsspiele“ finden.

Wir wissen nun von Lope de Rueda genug, um in ihm ein mehr nachbildendes als schöpferisches Talent zu erkennen. Das ihm als Neuerung beigelegte Verdienst, seine Stücke in Prosa abgefasst haben, kann er nur aus zweiter Hand, in Nachfolge nämlich der 'Celestina'-Verfasser, beanspruchen. Ausserdem bot dem Rueda die italienische Komödie Vorbilder von Meisterstücken in Ansehung des trefflichsten Prosastyls dar[2], worin der Spanier sich schulen konnte. Wiefern er, hinsichtlich der „guten Prosa“, den Verfasser der 'Celestina' in dem Grade übertraf, dass seine Sprache als die „Morgenröthe des unsterblichen Quijote-Werkes“[3], begrüsst werden dürfte — zu solcher Abschätzung fehlt uns der Ohrentrichter eines als Spanier gebornen Mikromegas-Ohres. Doch wird es uns gestattet seyn, in das von einem vorzüglichen spanischen Literator geäusserte Bedauern, dass sich Rueda die Vortheile der Versification, die seinen Stücken einen Reiz mehr verliehen hätten, entgehen liess[4], nicht einzustimmen. Im Gegensatz zu der, nach Cancionero-Weise, strophirten höfisch-ritterlichen Comedia des Encina, Naharro, Castilejo u. s. w. war für das eigentliche, durch Rueda begründete Volksdrama auch die Prosa gefordert und geboten. Selbst das Drama des einzigen

1) Yo no tengo mas que dar
Pues te doy el corazon;
Mas con aqueso, garzon,
No tienes de gloriar
Ni mostrar mas presuncion.

2) Die Calandra des Bibbiena z. B., die Intronaten-Komödie; die des P. Aretino ungerechnet. — 3) Su lenguage es como la aurora de la immortal obra del Quijote Listá a. a. O. p. 131. — 4) — no añadicse á sus breves dramas el artificio de la versificacion, que les habiera añadido tanto encanto. (Mart. de la Rosa a. a. O. Apend. p. 388).

Kunstvolkes, dem die Schönheitsform als musikalisch-metrisches Maassgefühl gleichsam eingeboren war, selbst das Drama des griechischen Volkes umfasste eine Unterart von dialogischem, den Farsas und Pasos der Spanier ähnlichen Spiele: die „mimischen Dialoge", deren gepriesenste, von Platon bewunderte und studirte, die Mimen des Sophron, in Prosa geschrieben waren.[1]) Und was die classische Komödie betrifft, die aus der sikiliotisch-tarentinischen Phlyakographie hervorgegangen, späterhin, nach dem Vorbilde der neuen griechischen Komödie, für den adeligen Geschmack der römischen Ritter und Junker menandrisch umgeleckt ward, — was die Terenzianische Komödie anbelangt: so möchte schon diese Genealogie den gleichsam instinctiven Trieb derselben, die Neigung beurkunden: durch einen lockeren, der rhythmischen Prosa jener griechischen Mimen und Spottspiele anklingenden metrischen Bau auf ihren Ursprung anzuspielen; denjenigen Recht gebend, die eine solche lockere, der Prosa verwandte Gliederung des Plautinischen Senar annehmen[2]), im wohlbegründeten Widerspruche, wie uns dünkt, gegen das als philologischen Glaubensartikel verdammungseifrig mit Feuer und Schwert auferlegte Dogma eines wunderwie kunstreichen metrischen Baues, den der Senar der Plautus-Komödie darweise, der gleich einem Modegecken im 14. Jahrhundert daherspreize, von deren hochgekrümm-

1) Gesch. d. Dram. II. S. 24.

2) Quocirca qnidam, Comoedia necne poema
Esset qnaesivere, quod acer spiritns ac vis
Nec verbis nec rebus inest, nisi qnod pede certo
Differt sermoni sermo merns...
(Hor. Sat. I. IV, 45.)

mit dem 'pede certo', wodurch der Komödiendialog sich von dem gewöhnlichen Gespräch unterscheide, scheint Horaz aber nichts Anderes, als einen formellen metrischen Behelf anzudenten, damit der Komödienvers nicht ganz und gar zur Umgangssprechweise, zur Prosa werde; ein metrischer Hauch, der den Komödiendialog als rhythmische Prosa cadenziere. „Wir haben angefangen, Trauerspiele in Prosa zu schreiben, und es sind viele Leser sehr unzufrieden damit gewesen, dass man anch diese Gattung der eigentlichen Poesie dadurch entreissen zn wollen scheint Diese würden sich vielleicht mit einem solchen Quasi-Metro befriedigen lassen; besonders wenn man ihnen sagte, dass z. B. die Verse des Plautus nicht viel gebundener wären." Lessing.

ten mit Schellen verzierten Schuhschnäbeln güldene Kettchen ausliefen, die der Modegeck in seinen ebenfalls mit Glöcklein behangenen Leibgürtel einhakte. Zu solchem Schniegelhans und „schellenlauten Thoren“ wollen gewisse philosophische Gecken auch den Senar des Plautus herausputzen. —

Von Lope de Rueda's Gehülfen, dem schon erwähnten Schauspieler und Komödianten, Alonso de Vega, erschienen 1560 bis 1563 drei Stücke in Prosa: La Tolomea; La Serafina, und La Dnquesa de la Rosa, welche der Buchhändler und Dichter Juan de Timoneda 1566 gesammelt herausgab.[1]) Weiteres melden Pellicer und Barrera über Alonso de Vega's Lebensumstände nicht. Die Comedia

Tolomea (1560)

verdient kaum die besondere Titelüberschrift. Es ist eine der Aber- und Abertausende von Kinderverwechselungs-Komödien, in welcher die Tauschjungen Tolomeo's heissen, Kinder verschiedener Väter, von ihrer gemeinschaftlichen Amme aber in der Wiege ausgetauscht, dass jeder Vater des Andern Sohn als sein Kind unwissentlich erzog. Nebstdem sind die beiden Täuschlinge, obgleich Kinder verschiedener Väter, von menächmenartiger Aehnlichkeit, so dass Argentina, die Schwester des einen Tolomeo, die ihr Vater mit dem vermeinten Sohn seines Freundes zu verheirathen beabsichtigt, Gefahr läuft, sich mit ihrem Bruder zu vermählen. In der Herausfitzung aus dieser Gefahr besteht die Entwickelung des wirren, aus haarsträubenden Unwahrscheinlichkeiten, wie aus klebrigen Gummifäden zusammengepressten Knauls, den Moratin mit seinem kritischen Messer auf einen Schlag durchhaut: „Diese Comedia ist über die Gebühr abgeschmackt. Die Zeit der Handlung begrenzt; die Handlung selbst unwahrscheinlich, indecent, beruhend auf zusammenhanglosen Epi-

1) Las tres famosissimas Comedias del illustre poeta y gracioso representante Alonso de la Vega. Agora nuevamente sicadas á luz por Juan de Timoneda en Valencia, 8°. Ueber Alonso de la Vega weiss die Theaterchronik (Pellicer, Barrera u. a.) nicht mehr zu berichten, als dass er Zeitgenosse, berühmter Mitspieler des Lope de Rueda war, und mit diesem im selben Jahre starb (1566).

soden. Sprache und Styl bieten keine Vorzüge dar, die solche Fehler zu entschuldigen vermöchten." Die Spielpersonen liefern schon eine wunderliche Musterkarte. Darin Figuren: ein Nekromant, ein Drache, Gott Phöbus, Gott Cupido, Orpheus, Medea und ein Teufel. Die Handlung spielt in Alexandrien und den armenischen Gebirgen. Alonso de la Vega's zweites Stück nennt sich gar 'Tragedia'

Serafina (1562).

Deren Titelheldin, Tochter eines Cardinals und einer römischen Edelfrau, zu Neapel im Hause des Alberto, eines Freundes ihres Vaters, erzogen, verschmäht, zur schönen Jungfrau herangewachsen, die vornehmsten Werber, worunter zwei italienische Fürsten, die sich ihretwegen bekriegen. Ihr hatte geträumt, der schönste Jüngling werde sich mit ihr vermählen. Ein Nekromant, den Serafina darüber befragte, erkennt in diesem schönsten Jüngling Gott Amor selber. Serafina wird nun zur Psyche, verliebt in den Liebesgott, von Sehnsucht nach ihm verzehrt, ihn überall suchend, Wald und Gebirge durchstreifend nach dem losen göttlichen Bräutigam mit bunten Flügelchen, der kein anderes Herz, als ein durchbohrtes und fremden Brüsten entrissenes zu verschenken hat. Auf Serafina's Bräutigamfahrten erscheint ihr einmal eine Nymphe, begleitet von Paris und Narciss, die ihr verkündet, dass sie, im Auftrage Gott Amor's, ihr die zwei schönsten Jünglinge der Welt vorstelle, deren Einen sie zu ihrem Gemahl erwählen möchte. Serafina besteht auf ihrem Gott Amor. Die beiden schönsten Jünglinge, Paris und Narciss, verschwinden augenblicks und gehen in Dunst auf mit ihren erhaltenen Körben. Wie Serafina dem leibhaften Amor, so läuft ihres Pflegevaters Sohn, Atanasio, der Serafina nach, mit der Geldkasse, die er seinem Vater gestohlen. Nicht lange, und er trifft, zwar nicht mit Serafina, wohl aber mit der Häscherschaar zusammen, die ihn, statt der Serafina, in die Arme schliesst. Der bestohlene Vater will den Sohn hängen lassen, und steht von dieser Ascendenz seines Geschlechtes nur auf Serafina's Verwendung ab; nicht aber diese von ihrer Wanderung behufs Ermittelung ihres Bräutigams, Cupido. Plötzlich erblickt sie zwei Waldmänner vor sich, die ihr in einem blanken Schilde Amor's

Bildniss zeigen. Im selben Augenblick werfen die Buschmänner der in solcher Schau Verzückten eine schwere Kette um den Hals und führen sie gefangen mit sich fort in's dichteste Waldgehege, zur Strafe für ihre Vermessenheit, den Liebesgott selber heirathen zu wollen. In dieser Wildniss begegnet der Serafina der durch ihre Fürbitte dem Strick entronnene Atanasio, als Hirte verkleidet und von Cupido eigenhändig mit Bogen und Pfeil ausgerüstet. Nach fruchtloser Liebesbewerbung, auf's grausamste von Serafina verschmäht, schiesst er den Pfeil auf sie ab — da liegt sie nun, die Unglückliche, bewusstlos, athemlos. Atanasio hält sie für todt und ersticht sich mit einem Dolche. Jetzt kommt Serafina zu sich, und, infolge des Liebepfeils in der Brust, verliebt in Atanasio bis über die Ohren, und liefert auch zugleich den Beweis davon, als sie Atanasio todt liegen sieht in seinem Blute. Reisst ihm den Dolch aus der Brust und stösst sich ihn in's pfeildurchbohrte Herz. So kommt die Serafina zu ihrer Tragödie, sie weiss nicht wie. Und nur an Einem Haare hing's, dass nicht auch die

Comedia de la duquesa de la Rosa (1563)

eine solche Tragedia ward.

Beim Abschiede vom spanischen Infanten Dulcelirio, der sich eine zeitlang am Hofe des dänischen Königs aufgehalten, schenkt ihm die Infantin von Dänemark einen Ring als Liebesandenken. Bald hernach vermählt sich die dänische Infantin mit einem französischen Herzog, duque de la Rosa, verfällt in eine schwere Krankheit, pilgert nach Santiago de Compostella, und wird vom Wunderheiligen wieder hergestellt. Auf der Rückreise bewirthet sie der spanische Infant Dulcelirio in seinem Palast zu Burgos, unerkannt, doch wirft er in den Abschiedsbecher den von der Infantin erhaltenen Ring. Beim Leeren des Bechers erkennt die Prinzessin von Dänemark den Ring, lässt es sich aber nicht merken und kehrt zu ihrem Gemahl zurück. Der Haushofmeister desselben (mayordomo) verliebt sich in die Gebieterin, erklärt ihr seine Leidenschaft, sie weist ihn zurück. Der Verschmähte beredet seinen Bruder, sich hinter die Bettvorhänge der Herzogin de la Rosa zu verstecken, benachrichtigt den Herzog von der Untreue der Gemahlin, führt ihn an Ort und

Stelle, wo der Herzog den hinter den Vorhängen verborgenen Bruder des Mayordomo erblickt und augenblicklich mit seinem Dolche niederstösst. Die Herzogin wird in Haft gebracht und zum Tode verurtheilt, falls sich binnen anberaumter Zeit kein Ritter einstelle, der ihre Unschuld durch Zweikampf erhärte. Die Leiden des Kerkers versüsst ihr ein Chorgesang, vorgetragen von den allegorischen Chorsängerinnen: Wahrheit (Verdad), Troststpende (Consuelo) und Heilung (Rimedio). Sofort giebt die Herzogin dem spanischen Infanten Kunde von ihrem Schicksal. Der Infant antwortet mit einer Ablehnung der Unschuldsprobe; erscheint aber unmittelbar darauf als Mönch verkleidet im Gefängniss der Herzogin, die ihn nicht erkennt und ihm beichtet. Nun betritt der Infant den Kampfplatz in voller Rüstung, als eben das Urtheil vollzogen werden soll, kämpft mit dem Mayordomo und tödtet ihn. Eine Weile darauf bekommt der duque de la Rosa, aus Rücksicht auf die Rosa-Comedia, ein hitziges Fieber, woran er ohne Weiteres stirbt. Jetzt kann Dulcelirio aus seiner doppelten Vermummung als Mönch und verkappter Ehrenritter, hervortreten und sich mit der duquesa de la Rosa mittelst des Ringes, den sie glücklicherweise beim Leeren des Abschiedsbechers nicht verschluckt hatte, unbedenklich vermählen. Neben der 'Tragedia Serafina' muss die Fabel unserer Duquesa-Comedia — ein Gemeingut übrigens aller Novellensammlungen und Bühnenrepertoirs [1]) — als ein Ausbund von romanhaft-dramatischer Abenteuerlichkeit und eben nur nicht ganz hirnverbranntem Menschenverstand erscheinen. [2])

1) Auch in span. Romanzen besungene Sage: „De la duquesa de Lorreina;" „De la imperatriz de Alemania." — 2) Timoneda, der Herausgeber von Alonso de la Vega's Stücken, hat dessen Comedia 'La duquesa de la Rosa' wieder als Novelle bearbeitet, in seinen „Petrañas" (Märchen). Vgl. Wiener Jahrb. d. Lit. Bd. 122. S. 126 und Wolf Stud. S. 609 Anm. 1. Barrera führt auch einen Dramatiker Vega an, gen. El Comendador, Lope de Rueda's unmittelbarer Nachfolger, dessen auch Ag. de Rojas in seiner V. entret. erwähnt:

Hizo el Comendador Vega
Sus Lauras.

'Lauras' sind die Titel zweier von diesem Vega verfasster Comedias. Barrera hält den Com. Vega für identisch mit dem Doctor

Alonso de la Vega's Paso: Amor Vengado[1]) (der gerächte Amor) ist eine lebhafte, in Prosa geschriebene Streitscene, zwischen den zwei Hirten Falacio und Bruneo und Cupido. Unter heftigen Schmähreden fallen die beiden Hirten über Cupido her, erklären ihn für vogelfrei, und wollen ihn umbringen.[2]) Die Schäferin Doresta, von beiden Hirten verschmäht, versucht Frieden zu stiften. Cupido überreicht ihr sein Geschoss, mit der Weisung, dessen Herz, den sie zumeist liebe, zu durchbohren. Die Beiden rufen ihr zu, nicht zu schiessen. Cupido muntert sie dazu auf. Falacio schreit zuerst auf: er fühle den Pfeil in der Brust. Bruneo spottet ihn aus, im Siegesgefühl seiner Unverletzbarkeit, das ihm aber Cupido's Machtwort im selben Augenblick vom Munde abschneidet. Cupido fragt die Aechzenden: „Seyd ihr nun verliebt?" Falacio und Bruneo wie mit Einer Zunge: „Und deine Knechte!"[3]) Flehen nun Doresta an inbrünstiglich, sich ihrer zu erbarmen. In kurzen Stich- und Schlagworten springt die Wechselrede zwischen beiden Hirten und der Hirtin hin und her: Fal. „Du bist meine Herrin. Dor. Ihr meine Feinde. Brun. Oh grosse Göttin! Dor. O ihr Grausamen!... Brun. Für dich sterben wir. Dor. Ich lebe, wenn ich euch sterben sehe. Fal. Ich betrübe mich. Dor. Ich freue mich. Brun. Ich dein Sclave. Dor. Ich, die Gebieterin. Fal. Ich seufze. Dor. Ich singe. Brun. Ich folge dir. Dor. Ich fliehe." Sie stürzen ihr zu Füssen und rufen: Amor, Amor, erbarme dich unser! Dor. fragt Cupido, Wen von Beiden sie vorziehen soll. Cupido überlässt die Entscheidung dem Publicum: Wer von beiden den Namen eines Liebenden verdiene: ob der, den die junge Hirtin mit dem Pfeile getroffen, oder den Er, Cupido, inkraft seines blossen Herrscherwörtleins, verwundet hat.[4])

Fray Damian de Vegas, welcher, ausser einer Sammlung christlicher Poesien (Poesia christiana etc. Tol. 1598), auch eine Comedia Jacobina ó benedicion de Isaac und zwei Coloquios verfasst hat. — 1) Ochoa Colec. p. 200 f. Morat. Orig. p. 287 f. — 2) Falacio Muera. Bruneo Llega, dale. Fal. No viva el que nos piensa subjectar bajo sus piés. (Fal. „Sterben soll Er! Brun. Nur zu! gieb ihm Eins! Fal. Nicht leben soll, wer uns unter seine Füsse treten will!" — 3) Cup. ¿ Sois amantes? Pal. y Brun. y tus siervos. — 4) Fal. Tu éres mi señora. Dor. Vosotros mis enemigos. Brun. ¡ Oh gran diosa! Dor. Oh crueles ... Brun,

Zwischendurch treten auch wieder, inmitten der Prosa-Komödie von Histrionen, versificirte Theaterstücke von Schulmännern hervor, worunter als die vorzüglichste des

Luis de Miranda

Comedia Prodiga [1]) gepriesen wird. Es ist die Geschichte vom „verlorenen Sohn", der hier unter dem Gemeinnamen Prodigo „Verschwender", sein Wesen treibt, nur dass, an Stelle vierfüssiger Streugenossen, vorläufig zweibeinige ihn umlagern und sich mit ihm zusammen auf dem Dünger betten: Gesindel aus der Lebensschule der 'Celestina'. Die Comedia ist in redondillos geschrieben und in sieben Actos abgetheilt.

I. Acto. Prodigo, der häuslichen Einpferchung überdrüssig, folgt der Werbetrommel mit seines Vaters, Ladán, schwer erhaltener Zustimmung, der dem einzigen Sohn zweitausend Ducaten baar, und dreitausend in Wechseln mitgiebt, den Schatz von Diener ungerechnet, den Felisero, der ihn begleitet. In Gesellschaft zweier ähnlicher Stallbrüder, als zweibeiniger Vertreter der borstigen Gefährten des „verlorenen Sohnes" in der Parabel, in Gesellschaft des liederlichen Soldatengaunerpaares, Silvan und Orisento, eröffnet unser Prodigo seine Ausfahrt in einer Schenke bei Sevilla, hält die Genossen frei und nimmt das Schenkmädchen, Sirguera, als Reisegefährtin mit.

Por tú morimos. Dor. Yo vivo en veros morir. Fal. Yo peno. Dor. Yo descanso; Brun. Yo tu esclavo. Dor. Yo señora. Fal. Yo sospiro. Dor. Yo canto. Brun. Yo te sigo. Dor. Yo huyo. — 1) Comedia Prodiga, Dirigida al my maguifico señor Juan de Villalba, de la cibdad de Plasencia, compuesta y moralizada por Luis de Miranda, placentino en la cual se contieue (demás de tu agradable y dulce estilo) muchas sontencias y avisos muy uecesarios para mancebos que van por el mundo, mostrando los engaños y burlas que estáu encubiertos eufingidos amigos, mulas ougeres y traidores sirvientes. — Impresa en Sevilla ... año 1554. Persönliches über L. de Miranda wissen wir nicht mehr als was seine coplas am Schlusse der Com. Prod. melden: dass er nämlich aus Plaseucia gebürtig, früher Kriegsdieuste geleistet, späterhin clerigo (graduirter Schulmann) geweseu.

II. Acto. An einem Orte, wo eben grosse Jahrmesse abgehalten wird, bringt Prodigo tausend Ducaten in güldnen Kettlein und ähnlichen Schmucksachen durch, die er seinem Herzenspaar, Silvan und Orisento, zum Geschenke macht. Unterdessen hatte der frühere Geliebte des von Prodigo entführten Schenkmädchens, Sirguera, der Maulheld und Gauner, Olivenza, von zwei öffentlichen Dirnen, Alfenisa und Grimana, erfahren, dass seine Schöne mit Prodigo davongelaufen, und verbindet sich mit Silvan und Orisento, des Prodigo Seelenbrüdern, um diesem die reichverzierte Mütze und eine goldene Halskette zu rauben. Olivenza fällt mit gezogenem Schwert über Prodigo her; die zwei Seelenbrüder werfen sich als scheinbare Vertheidiger des Freundes dazwischen, und entreissen ihm, während sie den zu Boden Geworfenen mit ihren wackern Freundesbrüsten zu decken sich beeifern, die reichbetresste Mütze und das Halsgeschmeide. Den übel zugerichteten Busenfreund nimmt die Mutter jener beiden Dirnen aus Barmherzigkeit in ihrem Hause auf.

III. Acto. Ein Häscher führt die ganze Sippschaft: Mutter, Töchter und den zerbläuten Prodigo in's Gefängniss. Es gelingt dem Felisero, Prodigo's Diener, den Diener der Gerechtigkeit mit dem Reste von seines Herrn zweitausend Ducaten zu bestechen. Prodigo's erstes Geschäft nach der Freilassung ist eine Fensterpromenade vor dem Hause, worin er von der Haftzelle aus eine junge Dame erblickt hatte. Auf den Rath ihrer Zofe, Florina, trifft Prodigo zu einem Morgenständchen für die Schöne die nöthigen Anstalten, mit Hülfe der Wechsel, die sein Diener, Felisero, inzwischen versilbert hat, und ohne sich sonderlich über dessen Mittheilung zu grämen, dass ihn die Seelenbrüder bis auf den letzten Rock ausgepfändet und sich und den Raub mittelst Prodigo's Pferde in Sicherheit gebracht. Pah! Die Schöne, das Ständchen, — von solchen Aussichten beglückt, schlägt Prodigo den geraubten Habseligkeiten, Pferden und Seelenbrüdern, ein freudiges Schnippchen nach.

IV. Acto. Das Ständchen ist gebracht; eine Zusammenkunft des Prodigo mit ihrer Herrin, der schönen Señora Alcanda, von Florina zugesagt, von der Gebieterin aber verweigert. Betrübsam klagt Prodigo, vor dem Garten der Schönen des Glückes

harrend, sein Missgeschick.[1]) Florina aber lässt darum die Flügel nicht hängen, sie vertraut der Zauberkraft von Prodigo's eingelösten Wechseln und den Künsten der Zauberin Briana, der Kuppelhexe nämlich, ihrer Nachbarin.

V. Acto. Bis hierher ist der treue Diener, Felisero, seinem jungen Herrn mit Rath und That zur Hand gegangen. Vor dem Gang zur Kupplerin schreckt die ehrliche Haut zurück. Eine Rückkehr zu Vater Ladán dünkt ihm unter solchen Umständen misslich. Felisero geht daher geradeswegs in die Wildniss, schützt die ehrliche Haut zum Ueberfluss noch durch ein härenes Gewand und wird regelrechter Einsiedler. Mittlerweile ist die Zauberin Briana aus dem Hause des schönen Fräuleins Alcanda von deren Dienern mit Faust und Knitteln hinauscomplimentirt worden. So zugedeckt finden sie zwei ihrer Hausfreunde, die Beutelschneider, Lizán und Cerbero, auf der Strasse, und bringen sie nach Hause, wo Prodigo schon sehnsuchtsvoll ihrer harrt. Die schlimme Botschaft erweicht sein Herz und seinen Beutel noch mehr, dessen Balsamtropfen er als barmherziger Samariter in die Prügelwunden der guten Briana träufelt. Ausserdem nimmt er die beiden Gauner, Lizán und Cerbero, in seinen Dienst, und tritt zur Stelle eine Fensterparade vor Alcanda's Haus mit denselben an. Die Schöne lässt ihn durch ihren Neger zu sich rufen, um dem „Don Hund von Verräther" den Text zu lesen wegen der Frechheit, sie mit einer öffentlichen Kupplerin zu beschicken.[2]) Im Grunde aber ereifert sich die schöne Spröde mehr darüber, dass man sie noch bemuttern, will sagen, beschwerenothmuttern will, sie, die mündig genug sey, um sich selbst zu bemuttern. Kurz und gut: heute Nacht findet Er sich — versteht Er, Musje So und So, der hinter Mutter

---

1) ¡ Oh mi ventura mudable!
¡ Y cuan engañado estaba!

2) ¿ Osado sois de aquí entrar,
Deci, don perro traidor?
¿ Pareceos bien enviarme
Una rapasa indiscreta
Y una publica alcahueta,
Que eran para disfamarme? . . .

Briana's Schürze geschämig liebäugelt — heute Nacht findet Er sich hübsch heimlich mit der Strickleiter ein; hier in meinem Zimmer erwart' ich Ihn [1]), „don perro traidor!" — Ausser sich vor Wonne, läuft unser verlorenes Jüngelchen, unser Prodigo, Hals über Kopf heim zu Mutter Briana, um ihr brühwarm die unverhoffte Glückseligkeit mitzutheilen. Briana flucht „diese zimperlichen, sprödethuerischen Duckmäuserinnen", die ihr in's Handwerk pfuschen, zum Teufel. [2]) „Das sind erst die Richtigen, mit allen Laugen Gewaschenen!" Und verabredet, bevor die stolzkeusche Doña Diana das Bürschchen ganz aussaugt, mit den Spiessgesellen, Lizán und Cerbero, dem Prodigo, wenn er diese Nacht hinschleicht zur Schönen, auf der Leiter ein Bein zu stellen, dass er nicht wieder aufsteht, jedenfalls mit leichteren Taschen aufsteht, als diese vor dem Beinstellen gewesen.

VI. Acto. Prodigo's neuangeworbenes Dienerpaar, Lizán und Cerbero, halten ihm beim Einsteigen durch Doña Alcanda's Fenster die Leiter, um ihm doch vor seinem seligen Ende das — seligste zu gönnen. Beim Hinuntersteigen aber ziehen sie ihm die Leiter unter den Füssen weg, escamotiren dem zu Boden Gestürzten mit taschenspielerischer Behendigkeit die Börse, und führen ihn zu Mutter Briana, die ihn gleich wieder zur Thür hinauswirft auf die Strasse, in die stürmische, regendurchschauerte Nacht, zerschlagen an allen Gliedern, schmerzbetäubt, ohnmächtig. Ein Caballero, der zufällig nach Hause geht, lässt dem Elenden durch seinen Diener ein Brod reichen. Prodigo schleppt sich bis vor das nächste Spital hin, wo ihm aber der Einlass verweigert wird. Er wendet sich nochmals an den Caballero mit der flehentlichen Bitte, ihn als Hausdiener aufzunehmen. Caballero überträgt ihm die Hut seiner Schweine.

VII. Acto. Nun hat Prodigo, als wohlbestallter Schweine-

---

1) Y esta noche con la escala
Vuelve, señor, muy secreto;
Que sin falta te prometo
De te esperar en la sala . . .

2) Al diablo yo las doy
Aquestas muy desdañosas,
Que estas son las mas mañozas.

hüter, seine Parabel-Mission erfüllt. Er darf sich nun auch kühnlich zur Heimkehr rüsten. Auf dem Wege dahin kommt er zur Einsiedelei, wo sein vormaliger, getreuer Diener, Felisero, sich von Wurzeln und Kräutern nährt. Beide begeben sich in die Heimath, um der Prodigo-Komödie zu ihrem altherkömmlichen Schlusse zu verhelfen. Der verlorene Sohn wirft sich demgemäss zu Vater Ladán's Füssen. Der Vater verzeiht und feiert dessen Rückkehr mit einem Familienschmause, der dem Felisero, bei aller Ehrfurcht vor Eremitenkost, im Stillen doch besser schmeckt, als Gras und Wurzeln.

Der spanische Literarhistoriker, L. Moratin, rühmt die Durchführung und die Schlussmoral dieser 'fábula', die unstreitig eine der besten des altspanischen Theaters. „Die Charaktere sind gut geschildert, einige der Scenen gut geschrieben; die Situationen folgen aufeinander, wenn nicht mit besonderer dramatischer Kunst, so doch immer mit Wahrscheinlichkeit und in raschem Wechsel" . . .[1]) Die Handschrift besitzt die Pariser Bibliothek. Uns empfiehlt Luis de Miranda's Prodigo-Komödie der Umstand zumeist, dass ihr einer der grössten spanischen Dramatiker im Styl der Lope-Calderon-Comedia, dass ihr Tirso de Molina (P. Tellez) in seiner Auto-Comedia 'El condenado por desconfiado' einige Motive, wie sich zeigen wird, und selbst Pinselstriche zur Charakterzeichnung solchen Gelichters aus der Volkshefe entlehnt hat.

An den verschollenen Stücken eines Juan de Malara[2])

1) Esta muy bien desempeñado el fin moral de esta fabula, que es sin duda una de las mejores del antiquo teatro español, bien pintados los caracteres, bien escritas algunas de sus escenas; las situaciones se succeden unas á otras aunque no con particular artificio dramatico, siempre con veresimilitud y rapidez . . . — 2) Maestro Juan de Malara oder Mal-Lara, geboren zu Sevilla 1527, studirte Griechisch und Latein im Colegio de San Miquel zu Sevilla, trat in Pagendienst bei einem Verwandten des Cardinals von Sevilla, mit welchem er die hohe Schule von Salamanca und Alcalá de Henares bezog, trieb canonisches Recht, vertauschte aber bald dieses Studium mit dem der schönen Wissenschaften (letras humanas), die Malara selbst späterhin zu Sevilla und auf andern Schulen einem zahlreichen Kreise von Schülern vortrug. Ausser verschiedenen Fachschriften verfasste Malara ein Poema de los trabeyos de Hércules (Von den Arbeiten des Hercules) in Octaven und 48 Gesängen, welche zu lesen die 13. Arbeit des Hercules wäre. Ferner eine Vulgarphilosophie (Primera

(1556—1561), eines Pedro Suarez de Roblez [1]), eines Juan de Rodrigo Alonso, auch de Pedrosa genannt und dessen Comedia Susana (1551); eines Francisco de Avendaño mit einer Comedia, worin die Hauptperson Fortuna und der Tod als Caballero (1555), — im Eingang zu dieser Comedia hebt Avendaño besonders hervor, dass dieselbe die erste in drei Jornadas abgetheilte Comedia sey; zu dieser Dreitheilung werden wir drei spätere Bühnendichter: den Virues, Cervantes und Artieda, als ihrer Erfindung sich melden sehen, — und sonstiger Anonimo's uns vorüberstehlend mit dem Zeige- und

parte de Philos. vulgare. Sev. 1568), bestehend aus 1000 spanischen Sprichwörtern, auf welchem Gebiete der grösste Vulgarphilosoph bekanntlich Sancho Pansa ist und bleibt. Laut Angabe von Malara's Biographen Pacheco, schrieb der „Humanist und Vulgarphilosoph" viele Komödien und Tragödien, „göttliche wie menschliche", von denen sich — eine glückliche Fügung des Himmels, wofür derselbe gesegnet und bedankt sey — keine einzige erhalten.*) Auf seine Tragedia de Absalon beruft sich Malara selbst in seiner Vulgarphilosophie, in deren Blättern sie, wie Absalon in den Baumblättern, gottlob! hängen blieb. Von seiner Comedia Locusta hat gleichfalls nur die Primera parte seiner Vulgarphilosophie (1568) Wissenschaft. Die „Comedia zum Lobe unserer Frauen der Tröstung, in Versen", konnte keine anderen Darsteller als des berühmten Humanisten, Vulgarphilosophen und bei lebzeiten schon verschollenen Poeten Maestro Juan de Malara Schüler finden, die sie zu Utrera año 1561 ein für allemal aufführten, wie in den „Alterthümern" der Stadt Utrera (Antiguedades de la Villa de Utrera) von Rodrigo Caro zu lesen. Juan de Cueva, der uns als dramatischer Dichter auch bald begrüssen wird, versichert gar in seinem 'Exemplar poetico' oder arte poetica, in drei Terzinen-Episteln: Malara habe tausend Tragödien auf die Bühne gebracht: En el teatro mil tragedias paso. Sollte dies auch eine Hyperbel, oder wie M. de la Rosa sich ausdrückt, eine „andalusische Uebertreibung" (exageracion andaluza a. a. O. Apend. 110) seyn: Dank, tausend Dank dem Chronos auch dafür, dass er uns diese hyperbolische Steinlast vom Herzen gewälzt und die 1000 Tragödien verschluckt hat. — 1) Clerigo aus Lederma veröffentlichte 1561 eine mystische Farsa: Danza del santisimo nacimiento de nuestro Señor Jesuchristo al modo pastoril etc. Madr. 1561.

*) No existe conocida una sola de estas producciones. Barrera y Leirado a. a. O. p. 233.

Schweigefinger an den Lippen, rufen wir ein desto lauteres Halt! vor dem mehrgenannten Buchhändler, Vorleger, Herausgeber zeitgenössischer Theaterstücke und selbst Theaterdichter: vor

Juan de Timoneda,

aus Valencia gebürtig, durch Betriebsamkeit und schöpferische Kraft ein verfrühtes Phänomen industrieller Unternehmungen, handwerklicher und productiver Thätigkeit; als hätte die Geschichte, im Hinblick auf ihr frischentdecktes Amerika, in dem Buchdrucker aus Valencia schon dem 16. Jahrhundert einen Probeentwurf zu einer jener nordamerikanischen Prototypen vorlegen wollen, welche, wie Franklin z. B., Handwerk und Wissenschaft, Schriftsetzer- und Schriftstellerkunst zu Einer gewerblichen Wirksamkeit verbanden. Von Timoneda's Geburts- und Sterbejahr verlautet keine Kunde. Seine Biographie liegt in seinen Schöpfungen und Werken; seine Lebensgeschichte erzählen die Blätter der von ihm, als Buchhändler und Verleger, auf seine Kosten, herausgegebenen Schriften berühmter Zeitgenossen und seiner eigenen Dichtungen. Eine fast hundertjährige Leistungskraft [1]) verkörpert und verdenkmalt gleichsam in ihm die literarisch-industrielle Thätigkeit seines Zeitalters, dessen vorzugsweise schriftwerklich-gewerbliche Weltindustrie von Columbo's und Guttenberg's Entdeckung ausging. 1511 trat Juan de Timoneda's 'Silva de varias canciones villanescas, y Guirnalda de Galanes' („Wald verschiedener ländlicher Lieder und Blumenkranz von Liebesfreiern") zu Sevilla an's Licht. In der eben bezielten Comedia 'Los Baños de Arjel' (1575—1580) gedenkt auch Cervantes des Timoneda als eines hochgealtert Lebenden. 1567, wissen wir, gab Timoneda des „grossen" Lope de Rueda gesammelte Bühnenstücke heraus. 1559 hatte er zwei seiner eigenen Comedias, die Comedia de los Monecmos oder Menemnos (Bearbeitung der Menächmen des Plautus) in Prosa [2]) und die dem

1) „Que en vejez al tiempo vence" („Der an Alter die Zeit besiegt") sagt Cervantes von Juan Timoneda (in der Comedia 'Los Baños de Arjel').
2) In Ochoa's Coleccion (Paris 1838) p. 205—220 und in Moratin's 'Origines' p. 291—305, Timoneda's 'Menemnos' (1559) unterscheiden sich von

Negromante des Ariosto nachgebildete, gleichfalls in Prosa geschriebene Comedia Cornelia, erscheinen lassen. Diesen zwei Komödien liess Tim. 1561 seine Liedersammlung: 'Sarao de Amor' [1]) (Amor's Tanzball, gedr. Valencia) folgen. Drei Jahre später veröffentlichte T. eine Denkspruchsammlung: El buen aviso [2]) (Der gute Rath), die von ihm umgearbeitet unter dem seltsamen Titel: 'El Sobremesa' „das Tischtuch" (Val. 1569 und 1573) erschien. Im Jahre 1565 gab er, seinen Namen im Anagramm 'Juan Diamonte' versteckend, die werthvolle und äusserst seltene, Turiana betitelte Sammlung von komischen Theaterspielen heraus, enthaltend ein 'Entermes', das älteste Theaterstück dieses Namens; vier Pasos; eine Tragicomedia; vier Farsa's und eine Comedia. 1566 veröffentlichte Tim., wie uns schon bekannt, die Comedias des hochberufenen Schauspielers Alonso de la Vega. Um nicht die ganze bei Barrera 12 Quartcolumnen umfassende Liste von Timoneda's Schriften in unserem unabsehbaren, und noch ausserdem von so vielen hängenden oder in der Luft schwebenden Semiramisgärten, zum Aerger aller Brüllaffen, durchwachsenen Urwald zu verpflanzen, wollen wir nur die wichtigsten seiner weitern Schriftwerke angeben, unter denen in erster Reihe der schon berührte Romancero: Rosa de romances zu nennen, bestehend aus vier Theilen und vier Liederbüchlein (Cancioncerillos). Timoneda's verschollenen Romancero, wovon das einzig vorhandene Exemplar sich auf der Wiener Hofbibliothek befindet, hat der vielleicht grösste Romanist unseres

der anonym 1555 erschienenen spanischen Uebersetzung der Menächmen des Plautus nur durch freiere Nachbildung, da Timoneda Manches änderte, Personen und Monologe wegliess, anderen Scenen wieder eine grössere Ausdehnung gab. Der Introito zu Timoneda's 'Menecmos', ein Gespräch zwischen Cupido und drei Hirten ad majorem Dei Amoris gloriam, hat nicht den mindesten Bezug auf die darauf folgende Zwillingskomödie. Des gelehrten Pedro Simon de Abril, Professors der griechischen Sprache zu Zaragoza, Uebersetzung der Komödien des Terenz, fällt in das Jahr 1577 (vgl. A. Pellicer Ensayo etc. p. 151). — 1) Barrera vermuthet in diesem 'Sarao de Amor' die erste Ausgabe von Timoneda's berühmtem Cancionero: Rosa de Amores. — 2) El buen Aviso y Portacuentos en el qual se contienen innumerabiles y graciosos dichos, apaciblos acontecíamentos y diversas sentencias para recreacion de la vida humana. Prem. y seg. parte - Val. 1561. 8°.

Jahrhunderts, der verstorbene Ferd. Wolf, auferweckt mit seinem psychagogischen Hermesstab in Gestalt eines spanischen Röhrchens (1845).[1]) Timoneda's „Märchenbüchlein"[2]) darf nicht unerwähnt bleiben, das ihn den primitiven spanischen Novellisten vor Cervantes zugesellt.

Nun erst können wir auf den Catalogo von Timoneda's dramatischen Werken einen Blick werfen. Zwei derselben sind bereits angeführt (Menemnos und Com. Cornelia). Die Sammlung 'Turiana' enthält: Entremés de un Ciego, un Mozo y un Pobro, das wir näher in's Auge fassen werden. Paso de Dos Ciegos y un Mozo (Paso von zwei Blinden und einem Burschen). Drei andere Pasos. Die Tragicomedia 'Filomena' (1564). Die Comedia 'Aurelia', nebst vier Farsas. Im Ternario Sacramental (Heiliges Dreistück) befinden sich drei Autos, die uns nicht entgehen werden, desgleichen die drei im 'Segundo Ternario' enthaltenen Autos (1575). Geistliche Dialoge, heilige Liedersammlungen, Schäfergespräche u. m. dgl., als Zugabe und Nachtisch zum 'Sobremesa', ungerechnet.

Selbstverständlich dürfen wir nur ein und anderes Stück aus Timoneda's Theaterspielen herausgreifen, und nur cursorisch, nicht analytisch, in Betracht ziehen.

Entremés de un ciego, un mozo y un pobre (1563).

Ein Zankspiel zwischen einem Blinden, dem der Bettler mit seinem Geplärr um Almosen den Markt verdirbt, indem er des Blinden, von einem Knaben (Mozo lazarillo) geführten Sängers Bettellieder überschreit. Die Streitscene endet üblichermaassen in ein Prügelspiel, wobei der Blinde blind dreinschlägt und

---

1) Näheres darüber in F. Wolf's Primavero y Flor de Romances etc. Berl. Asher u. Comp. 1856. 'Introducion'; und Barrera Catal. f. 594. — 2) El Patrañuelo, Primera Parte de las Patrañas de Juan de Timoneda: en las quales se tratan admirables cuentos, graciosas marañas y delicadas invenciones para saber contar el sabio y discreto relatador. — Alcalà de Henares ... año 1576. 8°. Im III. die span. Novelistas vor Cervantes enthaltendon, unsern Lesern schon bekannten Bande der Bibl. de Aut. Esp. hat Ariban Timoneda's Erzählungsbuch wieder abdrucken lassen.

der Bettler den Kürzern zieht. Wie schon angegeben, ist dies das erste, als entremes bezeichnete Paso des spanischen Theaters.

Paso de dos Ciegos y un Mozo.

In Coplas, mit Halbversen (pié quebrado) untermischt. Der Bursche (mozo), genannt Patillos, bekennt sich in einer Ansprache an die Zuschauer als lazarillo (Blindenführer), der seinen Blinden bestohlen und ihm davongelaufen. Er sucht einen andern Brodherrn unter den Zuschauern aufgrund obiger Selbstempfehlung und streicht seine vielseitige Brauchbarkeit heraus, als Einer, der, in allen Sätteln gerecht, mit Sattel und Pferd durchgeht. Patillos zählt die Vorzüge und Eigenschaften auf, die ihn auszeichnen: Niemals trifft er dort ein, wo man ihn hinschickt. Das Frühaufstehen hält er für ungesund ... Sobald er satt ist, hört er auf zu essen. Beim Geldempfang zeigt er sich erstaunlich flink und behend. Kurz, er besitzt alle Eigenschaften eines Caballero. [1]) Als Beleg dazu erzählt er den Zuschauern umständlichst, wie er seinen Blinden beraubte. Nun tritt der blinde Bettler, Martin Alvarez, auf, seinen Singsang daherleiernd. Patillos bezeichnet ihn dem Publicum als seinen Herrn, den er bestohlen. Inzwischen hat sich der zweite blinde Bettler, Pero Gomez, eingestellt, erbötig, Busspsalmen zu singen, für welche Papst Clemens Indulgenzen bewilligt habe. [2]) Die beiden Ge-

---

1) Empezaros he á contar
Las condiciones que tengo
Allá do voy nunca vengo ...
La otra es no levantar
De mañana
La cual tengo por muy sana ...
Pues si alguno dice: toma,
Con dinero,
Luego me vuelvo ligero ...
En fin estas condiciones
Son propias de caballero ...

2) Que rece devotamente
Los Salmos de penitencia
Por los cuales indulgencia
Otorgó el papa Clemente.

werbsgenossen begrüssen sich nach Handwerksbrauch. Martin Alvarez erzählt dem Pero Gomez von seinem entlaufenen Führerburschen, der ihm sechs wohlverwahrte Ducaten gestohlen. Gomez rathet ihm, künftig seine Baarschaft stets bei sich zu tragen, wie auch er es halte, der seine Ducaten in der Mütze eingenäht verwahre. Dies hören, dem Gomez die Mütze abreissen und mit derselben davonlaufen, ist für Patillos Ein Aufräumen. Gomez meint, Alvarez hätte sich den Spass gemacht. Dieser weiss natürlich von Nichts, bis der Streit in die übliche Blindenprügelei umschlägt, wie in der Regel bei Sehenden auch, die, nach gewechselten Noten, sich Königs- und Herzogsmützen von den Köpfen reissen und dann, wie unsere beiden blinden Bettelsänger, sich die Schädel bearbeiten nach Noten.

Tragicomedia Filomena (1564),

mit einem Introito und Argumento, Angabe der Fabel, der griechischen Fabel von Prokne und Philomele. Die Tragic. ist in Quintillas geschrieben und in sieben Scenen abgetheilt. Lustig in der Tragicomedia ist, dass Tereus (Tereo) als „Hoheit" (Alteza) angeredet wird; die spanischen Weine von Roda und San Clemente gerühmt werden; dass Filomena (Pandion's Tochter Philomele) „Jesus!" ruft, u. dgl. m. Des Rojas Zorrilla pomphafte Tragikomödie: 'Progne y Filomena' wird uns doch nur Timoneda's 'Tragicomedia Filomena' im Vergrösserungsspiegel scheinen. 'Filomena' heisst auch die Heldin in Timoneda's

Farsa Paliana;

hat aber mit jener urmythischen nur den Namen gemein. In der Farsa ist Filomena des Paliano Frau, die von einem grossen, aus ihrem Leibe hervorgebrochenen Feuer träumte, welches zwei Waldmenschen (Salvajes) löschten. Ein vom Gatten befragter Nekromant legt den Traum dahin aus: Filomena werde einen Sohn gebären, der Alles wie Feuer verzehren werde, bis man zwei Waldmänner im Gebirge würde erjagt haben und ihrer habhaft geworden seyn. Nekromant rathet, den neugebornen Sohn im Gebirge auszusetzen. Die zwei Wilden finden den Knaben, den sie im Handumkehren zu einem den Windeln entsprungenen aus-

gewachsenen Rangen erziehen, der sich in seine durch's Gebirge streifende Mutter verliebt. Die beiden Pflegeväter der Wildniss, die ihrem Zögling den Mond vom Himmel herunterholen möchten aus zärtlicher Liebe, eilen in's Gehöft seines Vaters, Paliano, rauben Mutter Filomena, und bringen sie ihrem Liebling, dem Infanticor, so heisst der über Nacht zum kleinen Hercules gerathene Wildling, der in der Wiege, wie Alkmene's Säugling mit dem Schlangenpaare, mit zwei Frauen zu ringen Manns genug wäre, und wäre die eine seine eigene Mutter. Wüthend stürzt Paliano in's Gebirge, findet Frau, Waldriesen und ungeschlachten Rangen beisammen, und will ihnen mit Einem Streich den Garaus machen. Da fällt ihm mitten in seiner Wuth die Vorhersage des Nekromanten ein; erkennt stracks in den zwei Buschmännern die Wilden, die seine Frau im Traum gesehen; in der Frau seine Frau, und in dem ungeleckten jungen Bären seinen Sohn. Moratin aber erkennt in der ganzen Farsa Paliana eine jener Farssen, worin die Charaktere, Affecte, Situationen, Styl, Verse (coplas de pié quebrado), kurz, Alles und Jedes vom Uebel [1]) und sogar an den Buschmännern kein gutes Haar zu finden ist.

Farsa Trapacera (1565)

(Die Falle). Bisher von den Literarhistorikern für ein Originalstück des Juan Timoneda gehalten, wird von uns, und unserem Leser als einfache Uebersetzung und Hispanisirung von Ludovico Ariosto's Comedia Lena [2]), in coplas do pié quebrado, recognoscirt. Mit Hülfe der 'Lena' kann nun auch der im verstümmelten Exemplar der Farsa Trapacera — früher im Besitze des gelehrten Don Pedro Caro, marqués de la Romana — fehlende Schluss ergänzt werden. Die ebenfalls in coplas de pié quebrado versificirte

Farsa Rosalina

ist auf den Namen der Tochter des Kaufmanns Leandro aus Pisa getauft, welcher mit seinem Landes- und Gewerbsgenossen,

1) baste añadir que en cuanto á los caracteres, afectos, situaciones, estilo y versos, nada hay tampoco que merezia alabanza. — 2) Gesch. d. Dr. IV. S. 351 f.

Antonio Pomar, aus Ueberdruss am sündigon Welttreiben, sich bei einem Einsiedler zur Theilnahme an seinem heiligen Klausnerleben meldet, mit der Bitte um ein Busskleid. Der Eremit belobt ihren Entschluss und verheisst ihnen den gewünschten Kittel, sobald sio das Klausnerglöcklein würden lauten hören. Den allein gelassenen Candidaten der Eremitenkutte erscheint nun der Teufel (Demonio), dio Welt (el Mundo) und das Fleisch (la Carne), die selbdritt ihre ganze Beredsamkeit aufbieten, um das vormalige Ellenreiterpaar aus Pisa vom heiligen Vorsatz abzubringen, und sie der Handelswelt zu erhalten. Die beiden Kaufleute widerstehen aber den Lockungen der drei Höllenmächte, empfehlen Gott ihr Seelenheil und schlagen die zwei wunderlichen Höllensöhne, Demonio und Mundo, und nicht minder wunderliche Höllentochter, la Carne, mit dem Zeichen des Kreuzes in die Flucht. Das Glöcklein erschallt, und die beiden Klausnernovizen begeben sich an den bezoichneten Ort, wo schon für sie Busskittel und Abendmahl bereit liegen. Inzwischen hat Leandro seinen Schwiegervater, Lucano, durch briefliche Nachricht von seinem Berufswechsel in Kenntniss gesetzt. Durch Grossvater Lucano erfährt Rosalina, die Titelheldin unserer Farsa, die Wundermähr, ergreift die Gelegenheit, einen mit Liebesanträgen sie belästigenden Portugiesen loszuwerden, bei den drei Härchon, beredet Grosspapa Lucano, dem Beispielo seines Schwiegersohnes zu folgen, und lässt sich selbst als Nonne in ein Kloster aufnehmen. Das von zwei Diener-Tölpeln mit ungesalzenen Rüpelspässen farcirte Auto wird dadurch Auto-Farsa, die weder Fisch noch Fleisch ist. Im intróito seiner

Comedia Aurelia

berühmt sich der hochverdiente Buchhändlor-Dichter, Juan Timoneda, dass er die gewöhnlichen Liebesmotive in dieser Comedia verschmäht, und einen neuen Erfindnngsflug genommen habe.[1]) Die neue Erfindung läuft auf ein altes Zaubergeschichtchen hin-

1) Esquivar pasos de amores,
E tomar nueva intencion.

aus, das sich die Geschwister, Salucio und Aurelia, von ihrem seligen Vater erzählen, welcher, da er noch kinderlos war, unter Beistand eines Nigromante, ein Zauberschloss erbaut hatte, worin er seine grossen Reichthümer aufbewahrte; welches Zauberschloss, inkraft eines vom Nigromante erhaltenen magischen Ringes, aller Welt unsichtbar blieb. Den Ring zerbrach der Alte in zwei gleiche Hälften wie einen verso de pié quebrado, warf die eine Hälfte in's Meer, und behielt die andere. Unverhoffter Weise wurde er in seinen alten Tagen noch Vater des genannten Geschwisterpaares, Salucio und Aurelia, denen er nun, zu seinem Leidwesen, nur den halben Ring vermachen konnte, dessen Besitz das Zauberschloss mit den unermesslichen Schätzen unsichtbar bleiben liess nach wie vor. Behufs Auffindung der anderen Hälfte trat Salucio nach seines Vaters Tode eine Weltfahrt an, erlebt Abenteuer über Abenteuer, wovon die eine Hälfte verdiente in einen Ritterroman, die andere in's Meer geworfen zu werden, bis unser Salucio endlich mit zwei Pilgern zusammentrifft, deren einer ihm unter verschiedenen anderen Reliquien und seltenem Wunderkram einen halben Ring zeigt, welchen Salucio sogleich als die Ergänzungshälfte zu jenem halben erkennt, den er seiner Schwester, Aurelia, beim Abschied zurückgelassen. Salucio kehrt sofort nach der Heimath zurück in Begleitung des Pilgers mit der andern Ringhälfte. Die beiden Theile passen zu einander, als wären sie von jeher Eins gewesen. Kaum zusammengefügt, erscheint das Zauberschloss, aber um auch sogleich unter schrecklichem Getöse zusammenzukrachen und die verborgenen Schätze zu Tage zu legen. Der magische Ring wird nun nebenbei zum Hochzeitsringe, und wie seine zwei Hälften, fügen sich auch Aurelia und der Pilger passend aneinander zu einem Ehepaar, den Schlusssegenspruch aller Komödien zu Ehren bringend: Mann und Weib Ein Leib.

Die Autos des Timoneda werden ihres Ortes zur Betrachtung kommen.

Rüstig fährt die von den Classicisten versorgte Schule von Sevilla fort, der von gewerbsmässigen, das Volksdrama vorzugsweise pflegenden Schauspielern vertretenen Schule von Toledo, in paralleler Gegenwirkung, Widerpart zu bieten. Bis heran sehen wir erstere in Uebersetzungen und Nachbildungen

lateinischer und griechischer Komödien und Tragödien [1]) sich versuchen. Jetzt erhebt sich ein Classicist mit der Neuerung, einen Stoff aus der spanisch-lusitanischen Geschichte nach classischem Muster zu einer Tragödie zu gestalten. Dieser Classicist, der Dominikaner

Fray Jeronimo Bermudez [2]),

tritt mit der

Tragedia de Nise lastimosa (1577)

auf den Plan. Nise ist ein Anagramm von Ines (de Castro); des Dominikaner Bermudez' ganze Tragedia von der „unglück-

---

1) In dem schon erwähnten „Exemplar Poetico" (ars poet.) zählt Juan de Cueva die namhaftesten damaligen Koryphäen der classisch-dramatischen Schule von Sevilla auf:

Ya fueron á esas leyes (clasicas) obedientes
Los sevillanos Comicos: Guevara,
Gutierre de Cetina, Cozar, Fuentes,
El ingenioso Ortiz, aquella rara
Musa de nuestro astrifero Mexia,
Y del Menandro Bético Malara.

Ep. III. (Parnaso Español Madr. 1774. T. VIII. p. 60.) — 2) Aus Galicia gebürtig um 1530, lebte noch 1589. Besass gründliche Kenntnisse in den alten Sprachen, schönen Wissenschaften und in der Theologie. Bereiste Spanien, Frankreich, das nördliche Afrika und hielt sich eine zeitlang in Portugal auf, von wo er sein Ines-Anagramm mitbringen mochte. Nach seiner Rückkehr trat er in den Dominikanerorden und wurde Prof. der Theologie zu Salamanca. Zu der anagrammatisirten Ines des Portugiesen Ferreira dichtete unser Dominikaner aus eigenen Mitteln eine 'Tragedia de Nise laureada' (Tragödie der gekrönten Nise) hinzu, die ihm das Zeugniss ausstellt, dass er ein ungleich besserer Dominikaner und Buchstabenversetzer im Namen der Titelhelden einer Tragödie, als Dichter einer solchen war. Die Lorbeerkrönung der hingerichteten Ines de Castro vollzieht ihr Gemahl Pedro. als König von Portugal, durch die grässlichsten Henkermorde, die er an den Anstiftern von Ines' Enthauptung übt, und die den König Pedro, die Schaubühne und den Dichter gleich sehr schänden. „Dieses Stück hat weder eine Fabel, noch Verwicklung, noch Auflösung, noch Affecte, noch Charaktere, noch Situationen. Alles daran ist schleppend, unzierlich, ungehörig, grass und grausam, ein fortwähren-

seligen Nise" gewissermaassen ein Anagramm der 'Tragedia Castro' vom berühmten portugiesischen Dichter, Antonio Ferreira (st. 1569), dessen gefeierter Ines-Tragödie (1558) der spanische Anagrammatist und Dominikaner, Bermudez, Schritt für Schritt folgte. Es scheint uns daher angemessener, die spanische Nachbildung an Ort und Stelle, bei Besprechung nämlich von Ant. Ferreira's Leistungen für das „portugiesische Drama", nebenbei zu beleuchten, als Ferreira's Eigenschöpfung von ihrer spanischen Copie in's Schlepptau nehmen zu lassen.

Juan de la Cueva.

Zu Sevilla, der Pflanzstätte der „classischen" Theaterschule, um 1550 geboren, hat seines Vorgängers, Malara, Erweiterungen der engen Grenzen der sevillanisch-classischen Dramaturgie [1]) in einem Maasse ausgedehnt, dass seine 'arte Poetica' (Exempl. poet.)

des Verkennen der Regeln, die ein gesundes Urtheil für derartige Compositionen vorschreibt." So bricht L. Moratin den kritischen Stab über des Dominikaner Bermudez's Henkertragödie, Nise laureada, ihm einen Dichterlorbeer aus Dornenruthen windend. Bei gelegentlicher Betrachtung der ganzen Gruppe von Ines-Tragödien dürfte wohl ein nachrichterlicher Blick auch auf des spanischen Dominikaners Trag. Nise laureada fallen. Beide Nise-Tragödien, die 'lastimosa' und 'laureada', gab Bermudez als Dialoge im Jahre 1577 zu Madrid unter dem Pseudonym, Antonio de Sylva, heraus. Er nennt sie 'primeras tragedias españolas'*), „die ersten spanischen Tragödien", den älteren spanischen Tragödien des Malara und Perez de Oliva in's Gesicht. Es gehört mit zu den Sonderbarkeiten spanischer Origines-Dramatiker, dass Jeder sich zum Entdecker und Erfinder von Neuerungen aufwirft, die längst vor ihm dagewesen, und dass der Nachtreter dem Vorgänger, wie man zu sagen pflegt, die Schuhe austritt. Bermudez anderweitige panegyrisch-epische Poeme 'El viage del grau duque de Alba' etc., und die Hesperoida, gleichfalls zur Verherrlichung desselben Herzoghenkers gedichtet, der in Bermudez' 'Nise laureada' eine Hauptrolle hätte spielen können, sind steinerne Fötuse an und für sich, und sind es, als unedirte Leibesfrüchte, um so mehr geblieben. — 1) Otros muchos que en esta estrecha via obedeciendo el uso antiquo fueron . . .

*) Primeras tragedias españolas, Nise lastimosa y Nise laureada, doña Inés de Castro y Valladores, princesa de Portugal, compuestas por Antonio de Sylva. Madr. 1577.

in Terzinen als Vorbote von Lope de Vega's 'Arte nuevo', und Cueva selbst als Lope de Vega's Vorläufer und Anmelder betrachtet werden könnte, was nämlich die in die classische Poetik geschlagenen Breschen anbelangt; keineswegs aber inbezug auf dramatisches Genie, wovon Cueva kein Fünkchen besass; noch in Rücksicht auf die genial leichtfertige Kühnheit, mit welcher sich Lope de Vega grundsätzlich, oder richtiger aus Mangel jeglichen andern kunstpoetischen Grundsatzes, als Rücksichtnahme auf den Tagesgeschmack und das Wohlgefallen der Schaumenge, über classische Formgebote und Poetik hinwegsetzte. Sowohl theoretisch wie in der Ausübung tastet Cueva um solche Licenzen nur noch unbewusst, wie mit schüchternen Schneckenhörnern herum, und mehr aus Unvermögen, die strenge Form einzuhalten, als aus Drang und Kraft zu neuen Gestaltungsweisen, die Lope in der Fülle seiner unbegrenzten Erfindung, seines unerschöpflichen Ueberflusses und einer beispiellosen Leichtigkeit des Producirens aus allen Poren gleichsam, wie aus ebenso vielen Fruchthörnern oder Springbrunnen, ergoss. Juan de Cueva rühmt sich der durch ihn bewirkten Neuerungen in der dramatischen Praxis, worunter die Abstreifung des Zwanges, eine Theaterhandlung auf den Zeitraum eines Tages zu beschränken.[1] Doch fanden, klagt Cueva, seine Zugeständnisse an die Forderungen der neuzeitigen Bühne Tadel und Widerspruch: So z. B., dass er der Erste, der, die Rechte der Komödie überschreitend, Könige und Gottheiten auf die komischen Bretter brachte; dass er ferner die fünf Acte eines Stückes in vier Jornadas zusammenzog.[2]

---

1) Introduximos otras novedades,
de los antiguos alterando el úso
Conformes a este tiempo y calidades ...
Huimos la observancia que forzaba
a tratar tantas cosas diferentes
en termino de un dia que se daba.
Ex. poet. Ep. III. a. a. O. p. 60 f.

2) A mí me culpan de que fai el primero
que Reyes y deydades dí al tabledo
de las Comedias traspasando el fuero:
Que el un Acto de cinco le he quitado,
que reducé los Actos en Jornadas,
qual vemos que es en nuestro tiempo usado.

Cueva's Behauptung, er habe zuerst Könige auf die komische Bühne gebracht, straft gleich Torres Naharro's 'Comedia Aquilana' Lügen, worin König Bermudo, Prinz und Prinzessin die komische Verwickelung, mit Hülfe von Rüpeln und possenhaften Gärtnerburschen, knüpfen. [1]) Wie viele Gelegenheitsstücke und Festspiele vor Cueva verzeichnet nicht die spanische Theatergeschichte, worin Könige und Gottheiten vorkommen! Cueva konnte daher nur das eigentliche sevillanische, vor ihm streng-gläubig-classische Drama meinen, das er immerhin zu einem grotesken Parallelgemengsel von römisch-spanischer oder classisch-gothischer Tragi-Comedia zuerst verbuntscheckigt haben mag, wenn Solches ein Verdienst ist. Was Cueva's zweite Neuerung, die Reduction der fünf Komödienacte auf vier Jornadas, betrifft, so fragt es sich noch, ob diese Gliederung im Organismus eines Drama's überhaupt begründet liege, oder ob dieselbe nicht vielmehr eben als das Product des gänzlichen Mangels an Einsicht in diesen Organismus und in das innere, von der Gestaltungsform des Drama's kunstgemäss bedingte Theilungsgesetz sich blossstelle, welches eben eine Fünf- oder Dreigliederung des Drama's gebieten möchte. Nur in der Hand eines Hercules, oder eines Genie's wie Lope de Vega, konnte das von einem Ochsenschädel gebrochene Horn in ein Füllhorn des Ueberflusses sich verwandeln. So bestände denn Juan de Cueva's Fortschritt und Verdienst nur in dem misslungenen Versuche, die sevillanische nach der formell classischen Poetik, missverständlich und ganz äusserlich und oberflächlich gezüchtete Nachahmungsschule mit der toledanischen volksgemässen Schauspielerschule zu verbinden; ein Zwittergeschöpf, eine Missgeburt, die Lope de Vega's Genie in seinen goldenen Dichtermantel hüllte, und, mit allen Krönungsinsignien geschmückt, auf den Thron der spanischen Nationalbühne setzte; ohne darum die Missgeburt selbst herrschwürdig zu erhöhen und zu berechtigen, und ohne verhüten zu können, dass unter dem Saume des goldenen Prachtmantels die Missbildung des in Glanz und Herrlichkeit vermummten Zwitterwesens zum Vorschein käme, wie jenes Erdmännleins, jenes Erichthonius, Schlangenfüsse vergebens die Purpurwindeln bedecken mochten,

1) s. ob. S. 51 ff.

in welche den zwieschlachtigen Sprössling des lahmen, zeugungsunkräftigen Schmiedegottes und der Würme gebärenden Schlangenmutter, Erde, eigenhändig die Göttin der Weisheit gewickelt hatte. Strahlte nun auch, im Schimmer von Lope de Vega's Dichtungen, der Erfinder der „Vier Jornadas“ am Himmel des spanischen Drama's, ähnlich wie jener Schlangenfüssler, das Erd- und Ackermännlein Erichthonius, ob seiner Erfindung des vierspännigen Wagens (Quadriga), von seiner Pflegemutter, Pallas Athene, als „Fuhrmann“ [1]) unter die Sterne versetzt ward: so bleibt doch der Erfinder des „Viertags“, auch im entlehnten Lichtglanze, das kleine Zwitterungeheuer, das er war; wie eben auch die Göttin der Weisheit im Sternbild des „Fuhrmanns“ nur ihren schlangenfüssigen Erdwurm, den Erfinder des vierspännigen Wagens, verewigen konnte. Der eigentliche, im Aether der dramatischen Poesie als himmlischer „Fuhrmann“, als Lenker des zum Sonnenwagen durch ihn katasterisirten Thespiskarrens, welterleuchtende Jornada- oder Tagesgott, und der allein das Doppelgespann des antiken und romantischen Drama's mit leichter Götterhand in einheitlicher Feuerkraft zu leiten und zu zügeln verstand, ist der Apoll, dessen Delos Stratford heisst, und dessen Wiege vom Schwanenteich, Avon, geschaukelt ward. Schon glimmen, dieweil der Fuhrmann der „vier Jornadas“ in Lope de Vega's Sternenglanze dem Untergang entgegenzittert, schon glimmen die Strahlenspitzen an der Lichtkrone jenes Sonnenwagenlenkers, hervorzuckend aus dem rosigen Gluthauch des feuerigen Viergespanns: und alle Fuhrmänner und alle Viertage erblassen, erbleichen, verschwinden vor der grossen, fernen Tagesherrlichkeit, die über der Welt, welche die Bretter bedeuten, aufgeht.

Juan de Cueva's Lebensumstände sind an den Biographen spurlos vorübergegangen, um in dem Sand eines verwischten Todestages und Grabhügels sich zu verlieren. Dagegen hat Cueva zahlreiche Werke in den verschiedensten Gattungen der Poesie zurückgelassen, als Ersatz für seinen Grabhügel, dessen vervielfältigte Ausgaben sie darstellen. 1582 erschien eine aus Sonatas, Elegias und Canciones bestehende Gedichtsammlung im ital. Geschmack, nebst drei Eglogas und einem Poemlein

1) Ἡνίοχος. Eratosth. Kataster. 13.

(poemita): „Llanto de Venus en la muerte de Adonis", Klage der Venus über den Tod des Adonis.[1]) Cueva's 1587 erschienener Romancero[2]) ist, nach Duran, von grosser Seltenheit, aber von geringer Bedeutung. Umgekehrt wäre besser. 1588 trat der Erste Theil von Cueva's dramatischen Dichtungen an's Licht.[3]) Von 1588—1603 beschäftigte ihn ein episches Nationalpoem 'La Conquista de la Betica', Sev. 1603 8. (Die Eroberung von Sevilla durch König Fernando den Heiligen), in 24 Gesängen. Ein unglücklicher Versuch, das von Alfonso's X. Cronica in musterhafter Prosa verherrlichte Ereigniss in den Model von Tasso's „Befreites Jerusalem" zu giessen."[4]) Mit allen Mängeln darf Cueva's Nationalepos immerhin zu den besten der spanischen Heldenpoesie zählen, deren Ruhmesglanz tief in den Schatten der Heldengeschichte, die sie besingt, zurückweicht. Cueva's Dichteranspruch möchte vorzugsweise auf seinem Epos 'La Conquista' fussen.[5]) 'Viage de Sannio, poeta, al cielo de Jupiter'[6]) (1585), ein didaktisch-allegorisches Gedicht, enthält Lobpreisungen der berühmtesten spanischen Dichter; der Vorschatten ebenfalls von Lope de Vega's 'Laurel de Apolo'. 'Los quatro libros de los inventores de las Cosas'[7]), ein Poem in verso suelto (reimlose fünffüssige Jamben), ist eine blosse Amplification des bekannten Werkes von Polydor, Virgilius.[8]) Aus Cueva's didaktischen Dichtungen ragt seine oftgedachte „Dichtkunstlehre", Exemplar poético[9]), jedoch mehr durch die gewandte Behandlung der spanischen Terzinen, als durch Lehrgehalt hervor. Von allen uns bekannten versificirten

---

1) Vgl. Gallardo, Ensayo etc. II. 'Cueva de Garoza'. — 2) Coro febeo de romances historiales. Sevilla 1587. 8. — 3) Primera parte de Comedias de Juan de Cueva. Sev. 1588. — 4) Ticknor II. p. 500. — 5) Vgl. Quintana, Vorrede zur Ausgabe der 'Conquista' (1603). — 6) „Reise des Dichters, Sannio, in Jupiter's Himmel." — 7) „Die vier Bücher von den Erfindern der Dinge." — 8) De rerum inventoribus. Cueva's Poem ist Bd. IX. des Parn. Esp. von Sedano abgedruckt. — 9) Das ursprüngliche Mscrpt. (Códice autógrafo) befand sich 1774 in der Bibliothek des Don Benito Martinez Gomez Gayosa, Archivar im Staatssecretariat, mit einer Widmung an den duque de Alcalá, vom Autor (Cueva) eigenhändig gezeichnet zu Sevilla 30. Nov. 1606. Unseres Wissens zuerst im 'Parnaso Español' t. VIII. (Madr. 1774) abgedruckt.

Poetiken scheint uns Cueva's Ars poetica die schwächste und gemeinörtlichste in Bestimmung des Wesens der verschiedenen poetischen Arten und inbezug auf die Fassung der darüber ertheilten Lehren. Die gehaltreichste unter den drei Episteln möchte noch der dritte Brief sein, der von der Comedia und Tragedia handelt; sich indess ebenfalls nicht über den alleroberflächlichsten Begriff von Zweck und Wesen des Drama's erhebt.

Belauschen wir nun den Lehrmeister, wie er sich bei der Selbstausübung bewähren mag, und ob der Werkmeister den Lehrmeister ehrt. Der Vorrang gebührt einem seiner geschichtlichen Dramen, als deren Begründer die spanische Bühne den Juan de la Cueva preist; gebührt dem Geschichtsdrama:

El Saco de Roma[1]),

das zugleich ein zeitgenössisches Ereigniss dramatisirt: „Die Plünderung Roms" durch den Connetable de Bourbon und die „Krönung Kaiser Karl's V."

Jornada I. In König Karl's Lager wird von dem Kriegsrath die Erstürmung und Plünderung Roms verhandelt und beschlossen. Borbon (Capitan general) setzt die Plünderung durch, in wohlgeformten Octaven nach italienischem Muster, auf den Ungestüm seiner Truppen sich berufend, die, schon die Sturmleitern an die romulische Mauer anlegend, taub gegen seine Vorstellungen und Bitten.[2]) Dem Borbon stimmt der italienische Feldhauptmann in Karl's V. Diensten, und Fernando Gonzaga

---

1) Comedia de El Saco de Roma, y muerte de Borbon, y coronacion de nuestro invicto Emperador Carlos V. Zuerst dargestellt in Sevilla, durch den berufenen Schauspieler Alonso Rodriguez, im Garten der Doña Elvira, und in Gegenwart des Don Francisco Zapata de Cisneros, conde de Barajas, im Jahre 1579.

2) Mas la gente española, y alemanes,
Sin haberse á mi ruego persuadido
Ponen la escala al romuleo muro,
Y me piden que d'el asulto duro.

bei. [1]) Dagegen erblickt Capitan Moron in der Erstürmung der heiligen Stadt eine persönliche Beleidigung Gottes, den man sich dadurch zum Feinde mache [2]), und verweigert seine Zustimmung. [3]) Es erhebt sich ein lebhafter Meinungsstreit, der durch die Einmischung zweier Soldaten, Avendano und Escalona, als Vertreter des ganzen Heeres, zugunsten von Borbon's Ansicht entschieden wird. Mit Eintritt der beiden Soldaten schlägt, wie der Meinungsstreit, auch das Versmaass um, aus der ital. Octave in die spanische Doppelredondilla von acht trochäisch achtsylbigen Versen übergehend, womit die beiden Kriegsknechte, Avendano und Escalona, durch Schilderung der von Borbon und dem spanisch-deutschen Heere vollbrachten Grossthaten den 'capitan general de Carlos Quinto' zur Einnahme Roms anfeuern, ihn an die, seinen Truppen verheissene Plünderung mahnend. [4]) Den inzwischen aus Rom mit Vorschlägen zur Aufhebung der Belagerung, gegen eine grosse Entschädigungssumme, im Lager eingetroffenen Herold (Mensagero) weist Borbon ab, und setzt die Erstürmung Roms auf den nächsten Tag fest, in italienischen Octaven. Die kriegerische Bewegtheit, die immerhin diesen Expositionsscenen zugestanden werden kann, ist noch lange keine dramatische. Dazu fehlt es an einem sympathischen Schwerpunkt, der die Theilnahme für das Schicksal der Erstürmer und der erstürmten Stadt zu fesseln vermöchte. In- und ausserhalb des zu erstürmenden Rom müssen persönliche, unser Herz in Furcht und Mitleid stimmende Geschicke sich vollziehen; müssen innere Stürme, Seelenerstürmungen vorgehen, wenn der Hörer dramatisch erregt werden soll. Eine sammt Bevölkerung zusammengeschossene Stadt gewinnt uns eine menschliche Theilnahme, ein allgemeines Schaudergefühl ab, wie ein städteverschlingendes Erdbeben in Chili, wovon wir lesen; in welchem Schaudergefühl

---

1) Y porque el parecer nos has pedido
Doy el mio, que al punto sin embargo
Assultemos á Roma.

2) Mirad que á Dios haceis vuestro enemigo.

3) Ni tal sentencia firmará mi mano.

4) Prometiendo gran pillage
De aqueste saco romano.

aber kein Hauch von dem Affect zu spüren ist, den eine dramatische Katastrophe aufregt, die schlechterdings einen Nachweis über den Zusammenhang von Beweggründen und Folgen, von leidenschaftlichen Antrieben, und Enttäuschungsleid und Schmerz; von verblendetem Tichten und Trachten und grauenhafter Lustbüssung, — mit einem Worte, eine Katastrophe, die eine sittliche, d. h. auf welterhaltende Gesetzmässigkeit gegründete Zusammenstimmung des individuellen Bestrebens mit der allgemeinen, in Volkssitte und Gesetz waltenden Vernunft aufzeigt. Eine solche Katastrophe ist das dramatisch-tragische, ewig wiederkehrende ceterum censeo, aber inbezug auf die Zerstörung eines innern Karthago, einer geistigen Weltstadt, worüber der Geisterchor umsonst Wehe ruft:

„Weh! weh!
Du hast sie zerstört
Die schöne Welt . . .
Ein Halbgott hat sie zerschlagen!“

Nur auf solchen Trümmern sitzt der tragisch erregte Menschengeist, sitzt das Theaterpublicum, und weint, wie Scipio auf dem Brandschutt von Karthago, seine bittern Thränen. Jeder andere Zusammensturz sieht der auf's Dramatische gestimmte und erpichte Mensch mit trocknen Augen an. Und wenn auf den Welt bedeutenden Brettern die Welt selber zusammenstürzte, si fractus illabatur orbis: er würde die Trümmer auf die leichte Achsel nehmen: impavidum ferient ruinae. Um wie viel gleichgültiger wird Juan de Cueva's

Jornada II. diesen auf dramatische Vorgänge und Affecte, will sagen auf eine solche Handlung und solche Gemüthsbewegungen, gestellten und versessenen Hörer lassen, welche einzig von den vorzugsweis sympathischen Versöhnungs- und Läuterungsgefühlen: von der heiligen Scheu und Furcht vor einem übermenschlich allwaltenden Reiche des Vernunft- und Sittengesetzes, und von dem zur Furchtempfindung complementären Leidgefühle: von Mitleid mit menschlicher Schuldverirrung, durchdrungen und durchschüttert sind! Wie gleichgültig wird nicht erst Zuschauer oder Leser über die Jornada II. von Cueva's ‘Saco de Roma’ die Achseln zucken! Ueber den zu einem Sturmangriff

auf Rom von einer raubgierigen Soldatesca gezwungenen Borbon! Ueber dieses, durch keinerlei menschliche Beziehung unserem Gemüthe verwandten, von keinem anderen Beweggrund, als einer kriegerisch wüsten Zerstörungswuth entbrannten Borbon's [1]) plötzlichen Tod, gleich beim ersten Berennen der „romulischen Mauer“ [2]), von der wir ihn so dramatisch unbetheiligt stürzen sehen, wie einen abgeschmetterten Giebel! Können wir mit den drei römischen, von den Kriegsknechten Avendano und Escalona, den zwei stereotypen Ersatzmännern des kaiserlichen Heeres, gefangen dahergeführten Frauen, Cornelia, Julia, Camila, ein dramatisches, ein tragisches Mitleid fühlen, mit drei Römerinnen, deren jede uns so nahe angeht, wie Hecuba, nach ihrer Verwandlung in eine herrenlose Hündin, mochte diese noch so jammervoll über Troja's Zerstörung heulen, mit der Römerin Cornelia Weheklagen über Roms Fall um die Wette. [3]) Die Einzigen, für die wir eine verwandte menschliche Rührung empfinden, sind die zwei Deutschen (Alemanes), an denen der spanisch-orthodox katholische Dichter sein Plünderungsmüthchen kühlt, indem er sie, mit Messgewändern und sonstiger Kirchenbeute befrachtet, von den zwei spanischen Soldaten überfallen lässt, um den Deutschen die heilige Beute abzujagen und sie todtzuschlagen. Hiernach lässt sich auch das Schicksal ermessen, welches

Jornada III. einem deutschen Soldaten, einem Lutheraner [4]), auferlegt — der von einem katholisch-spanischen Soldaten, Farias, zum Zweikampf herausgefordert wird. Den Anlass gab, wie Farias dem Nachfolger Borbon's im Oberbefehl, dem Feldhauptmann, Filiberto, erzählt, ein gemeinschaftlich von spanischen und italienischen gut katholischen, und deutschen gut lutherischen Soldaten unternommener Plünderungsstreifzug durch

1) Ardiendo en fiera y rigurosa saña, sagt er selbst von seiner Gemüthsstimmung. — 2) ¡ Muerto soy, triste de mi!

3) Corn. ¡ Ay misera cinda,
Ay dia postremero . . .
Ay gente enfurecida
Ay hombre de dinero! etc.

4) aleman luterano.

das erstürmte Rom.[1]) Da schleppt der verdammte Lutheraner eine Nonne als Kriegsbeute daher. Sogleich zieht der Farias, als guter Katholik, Spanier und ritterlicher Nothzüchter, der im Nonnenkloster wohl einbricht, aber keine Nonne daraus fortschleppt, vom Koller. Der Deutsche muss die Nonne loslassen, um sich zur Wehr zu setzen. Andere Plündrerhaufen unterbrechen den Zweikampf, der Lutheraner verlangt von Farias die inzwischen davongelaufene Nonne, als seine gute Prise, zurück, und besteht auch angesichts des Feldhauptmanns, Filiberto, auf seinem Beuterecht, der Nonne, bereit, dieses gute Recht in einem Zweikampf mit seiner guten deutschen Ketzerklinge auszufechten. Oberfeldherr, Filiberto, würde es gestatten, wenn der Deutsche ein Christ wäre, d. h. ein Katholik. Der Deutsche pocht nach wie vor auf sein Kriegsrecht, auf seine Nonne, die, so wenig wie das Kriegsrecht, einen Unterschied mache zwischen Katholiken und Lutheranern.[2])

Nonne oder Zweikampf, wo möglich Beides! schreit der deutsche Berserker, und verlangt die Erlaubniss dazu von Borbon's Nachfolger. Die Erlaubniss, schnaubt ihn dieser an, die ich ertheilen will, ist: „In den Tiberfluss mit dem verruchten Lutheraner, dem Feinde des heiligen Glaubens!"[3]) Plumps! liegt der deutsche Ketzer im Tiber, wo er zusammen mit dem Conné-

---

1) Andabamos los de España
Con los de Italia revueltos,
Hurtando, todos envueltos
Los de Francia y Alemaña.

2) Alem. El me tiene de entregar
La captiva, ó dar la vida,
Que esta razon de tí vida
Por fuerza ní ha de ayudar.
Filib. Sí haré, sieres cristiano.
Alem. No lo soy, mas mì defensa
Es qne esta guerra dispensa,
Annqne yo soy luterano.

3) La licencia qne daré,
Será que al Tiber románo
Te arrojen, mal luterano,
Enemigo de la fé.

table de Bourbon, dessen Leiche ebenfalls, als die eines Vergewaltigers der heiligen Stadt, die zwei solidarisch verbundenen Kriegsknechte, Avendano und Escalona, in den 'Tiber romano' geworfen hatten [1]), dahintreiben mag bis zum jüngsten Gericht. Jornada III. schliesst mit Grossmuthsthaten des Feldhauptmanns Filiberto. Er bewilligt dem römischen Sendboten (mensagero) die Einstellung des Plünderns, und die Auslösung der drei römischen gefangenen Frauen. [2]) Hierauf wird der tapfere Don Fernando Gonzaga, von dessen Tapferkeit keine weitere Probe vorliegt, als sein Jasagen zu Allem, was Borbon und Nachfolger beschliessen, zum Aufbruch mit dem Heere nach Bologna beordert, wo Karl's V. feierliche Kaiserkrönung stattfinden soll, als Ruhmeslohn für die Plünderung der Apostelstadt; dieweil sein Connétable und der deutsche Lutheraner die Tiberkarpfen mästen: Ersterer, weil er die Befehle seines kaiserlichen Kriegsherrn zu vollziehen im Begriff stand; unser Landsmann, der deutsche Ketzer, um eines einzigen Nönnleins willen, das er, als Lutheraner, vom Kloster befreite, um sie zu seiner Bora zu machen! So hat sich das grosse Geschichtsdrama dem Spanier unter der Hand in ein Ketzerspiel umgewandelt, dem die Jornada IV. mit Kaiser Karl's V. Krönung zu Bologna die Krone aufsetzt.

Jornada IV. enthält eben nichts als diese Krönungsfeier, über deren Veranlassung sich Fernando de Gonzaga und Capitan Sarmiento unterhalten, worauf der vom Cardinallegaten, Salviati, zum deutschen Kaiser gekrönte Karl V. im Krönungsornat daherprunkt, den vom Cardinal vorgesprochenen Eid leistend, der den Kaiser zur Ausrottung des Lutherthums verpflichtet. [3]) Ein spanischer Dichter, dessen Kopf, und wär's

1. Esc. Pues hay rio en que lo echemos.
Jorn. II.

2) Filib. En eso y en lo demas
Se complirá lo que dices.

3) Salv. Tu magestad catolica, en presencia
De Dios me jure siémpre estar dispuesto
Con eterna observancia y obediencia
En defender la iglesia, del molesto
Lutero . . .
Emp. Yo ratifico vuestro juramento.

ein Lope-, ein Calderonkopf, von der Wiege an mit den zu Klötzen und Hölzern von Scheiterhaufen kleingespaltenen Brettern vernagelt ist, welche die Welt bedeuten — ein spanischer Dichterkopf und — Geschichtsdrama! das eben die Bretter jeglicher Art von den vernagelten Köpfen lösen soll und eines nach dem andern; lösen durch innere Erschütterung, aber so, dass sie gemach, linde und unmerklich, wie Schuppen von den Augen fallen, wo nicht gar wie Thränen, ähnlich den Bohlen und Brettern des Schiffes, wovon Paracelsus erzählt, das die Meerfrau mit dem geliebten Schiffer in ihr Wasserreich hinunterzog, und dessen in die Salzfluth zerschmolzener Kiel den Herzliebsten niederflössen half in ihren aus Smaragd und Perlen erbauten Palast. Ueber Juan de Cueva's, des Gründers der spanischen Geschichtscomedia, Begriff vom historischen Drama hat sich Calderon nur insofern erhoben, als er die Geschichte, ihrem Geiste wie ihrem Stoffe nach, vollends in eine kirchengläubig-phantastische Fata morgana auflöste.

Mit mehr Geschick behandelt Juan de Cueva einen Novellenstoff aus der bürgerlichen Sphäre in seiner Comedia,

El Infamador.[1])
(„Der Verleumder", oder Ehrenkränker").

Leucino, ein junger begüterter Caballero, verliebt sich, um einen marktläufigen aber bezeichnenden Ausdruck zu brauchen,

1) Von dem trefflichen u. ergötzlichen Schauspieler Alonso de Cisneros*)

*) Aus Toledo, geb. um 1540. Seine schauspielerische Bildung erhielt Al. de Cisneros von Lope de Rueda. In kurzer Zeit schwang er sich zum ersten komischen Schauspieler Spaniens unter Philipp II. empor. Cisneros war der Lieblingskomiker des Infanten Don Carlos. Cisneros — erzählt der Chronist Luis Cabrera de Córdoba†) — sollte eines Tages vor dem Infanten Don Carlos eine Comedia aufführen. Anf Befehl des Cardinals Espinosa war aber Cisneros aus der Stadt verwiesen worden und wagte nicht im Palaste zu erscheinen. Der Prinz lässt den Cardinal rufen, packt ihn wüthend am Priesterrock und fährt ihn an mit zornfunkelnden Augen: „Ihr, Hund! untersteht Euch, den Cisneros von seinem

†) Hist. de Fel. II. Libr. VII. p. 476.

rasend in Eliodora, Tochter Ircano's, eines angesehenen Patriciers zu Sevilla. Das sittsame, tugendreiche Fräulein weist Leucino's ebenso unlautere wie ungestüme Bewerbungen zurück. Als Leucino, nachdem er Eliodora's Keuschheit mit kupplerischen Dienern, und einer ganzen Schaar von Trotaconventos und Celestina's, wie mit Mauerböcken und Katapulten, vergebens bestürmt hatte, seine alterprobte Keckheit vereitelt sah, beschliesst er die Vestung durch einen Handstreich, durch Ueberrumpelung, zu Falle zu bringen. In die Sprache der Don Juan-Strategik übersetzt: an Eliodora mit Hülfe seines Leporello, seines Dieners Ortelio, Gewalt zu üben. Die heldenhafte Jungfrau aber entreisst dem Ortelio den Dolch und stösst ihn nieder. Vor dem herbeigerufenen Richter klagt Leucino die Eliodora, in Gegenwart ihres und seines Vaters, eines schimpflichen Verhältnisses mit seinem von ihr ermordeten Diener Ortelio an, sich zum Titel-

---

zuerst aufgeführt in Sevilla, im Garten der Doña Elvira*), im Jahre 1581.

Dienste bei mir abzuhalten? Bei meines Vaters Leben, ich bin Willens, Euch niederzustossen." †) Und zog den Dolch und hätt' es vollführt, wenn der Cardinal nicht fussfällig Abbitte that. Dessen hätte sich Schiller's Don Carlos kaum gegen den Dominikaner Domingo verwogen. Als einer der ausgezeichnetsten und beliebtesten Schauspieler gedenkt auch Agostin de Rojas des Alonso Cisneros in seiner mehrberegten 'Viage entretenido' (I. p. 123). Lope de Vega bricht gar am Schlusse seines 'Peregrino' in das überschwängliche Lob aus: „Seit der Erfindung der Komödien gab es keinen Schauspieler, der sich mit Cisneros in Vergleich stellen liesse." ††) Die von Casiano Pellicer dem Alonso de Cisneros fälschlich zugeschriebene Comedia: 'Callar hasta la ocasion' (Schweigen bis zum günstigen Augenblick) hat einen weit spätern Dichter, Don Juan Hurtado y Cisneros, zum Verf. (Madr. 1663). — *) „Nach der Notiz, die ich in einem ziemlich gehaltlosen Buche 'Nociones cerca de la Historia del Teatro', por D. Ramon de Valladares y Sanvedra, Madr. 1848, finde, befand sich der Garten der Doña Elvira dort wo heute die Kirche de los Venerables steht." v. Schack, Nachtr. S. 19.

†) „Carilla ¿ Vos os atreveis á mí, no dexando venir á servirme á Cisneros? Por vida de mi padre que os tengo de matar?" Del Cardinal, arrodillado y humilde, fué detenido y satisfecho. — ††) — Cisneros, á quien desde la invencion de las Comedias, no hace comparacion alguna

helden der Comedia, zum Infamador, zum „Ehrenschänder", stempelnd. Die Ermordung des Ortelio bekennt Eliodora, alle weiteren Aussagen des Leucino erklärt sie für Verleumdung. Der Richter lässt Leucino, dessen Diener und Helfershelfer, Farandon, und Eliodora zur Haft bringen. In der IV. Jornada kommt die Wahrheit an den Tag; Eliodora wird freigesprochen, Leucino mit Farandon hingerichtet.

Um der Comedia einen classischen Anstrich zu geben, spielt sie in der römischen Provinz Baetica (Andalusien) unter den Auspicien heidnischer Gottheiten, die in die Handlung persönlich eingreifen.

In Jornada I. rüstet der siegessichere auf seinen Reichthum übermüthig pochende Leucino sein Angriffsheer: Kuppler und Kupplerin. Der Reiche — nimmt Leucino seinen Pagen in die Lehre — der reiche Schurke setze Alles durch, und triumphire über Alles, während der Arme, noch so edel, zu Schanden würde. Der Arme ekelt unter allen Umständen an; der Reiche, und wär' er der Ekel in Person, ist stets willkommen und geehrt.[1]) Feodora, die Celestina in Leucino's Kupplerinnenschaar, stattet ihm Bericht ab von dem Misserfolge ihres ersten Versuches bei Eliodora, der ihr so übel bekam, wie Celestinen der ihrige bei Melibea.[2]) Der Fehlschlag entflammt Leucino's Frevelmuth nur heftiger. Mit seinen Dienern Farandon und Ortelio, unternimmt er einen gewaffneten Streifzug gegen Eliodora, die mit ihrer Dienerin Felicina das Haus verlassen, um sich im Freien zu ergehen, und der herrlichen andalusischen Landschaft zu geniessen, die Felicina in malerischen Versen schildert. Auch diese Naturmalereien werden uns in Lope de Vega's Dramen anlachen, zu deren bestechendsten Reizen sie

1) Y entenderás cual vive en la memoria
El noble pobre, ó el vilano rico.
El uno muere, el otro vive en gloria;
El pobre enfada, el rico, certifico
Qu' es acepto, aunque sea el propio enfado.
Y el pobre es confundido y desechado.

2) Y dijo ¿ Díme, traidora
Qu' has visto en mi? ¿ Que has oido? ...

zählen. Bald aber stürzen die drei Verräther wie die Wildschweine auf das lustwandelnde Frauenpaar ein. Mit Verachtung begegnet Eliodora Leucino's brünstiger Eberliebe, die nun um so wilder schweisst und schäumt.[1]) Er droht ihr den Tod, und sollt' es ihm sein eigenes Leben kosten, seine Lust muss er büssen. Eliodora ruft die Nymphen des Haines und des Flusses Baetis (Guadalquivir) zu Hülfe. Nymphen! die kämen einem Leucino gerade gelegen. Auch schicken die Nymphen eine handfeste Göttin, die in dem Punkte keinen Spass versteht: die Nemesis in eigener Person[2]), die setzt ihm gehörig den Kopf zurecht in geharnischten Octaven und führt ihm die Eliodora vor der Nase weg. Leucino wischt sich das Maul und erklärt, sich schon hier als Titelheld, als verleumderischen Frauenehrenkränker, erprobend, den verblüfften Dienern gegenüber: die Nemesis für Höllentrug, oder nach der heidnischen Mythologie, für einen Zauberspuk und Auswurf des Lethestroms.[3]) Entwirft einen neuen Angriffsplan, den er seinem, sobald der Morgen graut, zu diesem Zwecke berufenen Kriegsrathe von alterprobten Kupplerinnen vorlegen will und die in corpore, mit dem officiellen Grosskuppler, Porcero, an der Spitze, die Eliodora in's Gebet nehmen sollen.[4])

Unter solchen Aspecten tagt Jornada II. Göttin Venus, entrüstet über Eliodora's liebeverschmähende, trotzesmuthige und noch obendrein von der alten Jungfer, der Nemesis, unter Ver-

---

1) Eliod. — es tiempo ocioso y perdido
Si piensas en mi empicarte . . .
Leuc. Pues, Eliodora, yo estoy
Determinado á morir
O darte muerte, ó cumplir
El fin que pretendo hoy.

2) Yo soy la diosa Nemesis que vengo
A dor castigo semejantes males.

3) — esta es forma fantastica que ha sido
Por hechizos salendo del Leteo
Al mundo, y no la diosa que ha fingido.

4) Luégo que dé su luz la blanca aurora
Una junta en mi cosa hacer quiero
De alcahuetas que juntas a Eleodora
Hablen, y entre ellas enviaré a Porcero.

schluss genommene Tugend, hat sich die Jornada II. erkoren, um der Göttin Nemesis ein Paroli zu biegen, und dem Kupplersanhedrin durch ihre persönliche Mitwirkung starke Hand zu leisten. Sie sucht den Gott des Schlafes, Morfeo, auf in seiner mohngeschwängerten Höhle, rüttelt ihn aus dem ewigen Dusel und fordert ihn auf, Eliodora's treue Dienerin, Felicina, in den tiefsten Schlaf, den er auf dem Stapel habe, zu versenken. Der Morfeo, dessen Herrschaft, wie so manche andere, im Schlafen besteht oder Schlafenlassen, taucht die Felicina in ein Meer von Schlaf, dessen Bett ihr eigenes ist in ihrer verriegelten Schlafkammer; Venus hat unterdessen Felicina's Gestalt angenommen, als welche sie, zu Eliodora's grösstem Erstaunen, durch die schnödesten Ueberredungskünste dem Leucino und seinem, von Eliodora's altem Diener, Porcero, als Oberhaupt geleiteten Kuppler-Collegium in die Hände arbeitet.

Der vereinte Angriff erfolgt in Jornada III. Unter Anführung des Porcero eröffnen die zwei Schwerenöthsmütter, Teodora und Terecinda, einen Generalkuppelsturm auf Eliodora's Tugendschlösslein, das aber, trotz eifrigen Zuredens vonseiten der als Felicina verkappten Venus und Aufforderns zur Uebergabe [1]), tapfern Widerstand leistet und die Sturmläufer zurückschlägt. Wuthentbrannt ob solcher Schmach giebt sich Venus den aus ihren Kuppelpelzen herausgeschlagenen Genossen und Genossinnen zu erkennen; befiehlt diesen den Leucino herbeizurufen; entbietet den Schlafmützengott, Morfeo, der nun die wirkliche Felicina wieder ausschlafen oder entschlafen, d. h. aus dem Schlaf wecken soll; dieweil sie selbst, Göttin Venus, ihren letzten Trumpf ausspielen will: Vergewaltigung sans

1) Venus (als Felicina)

Deja esa ciega pasion
Deja esa seguridad,
Admite en tu mocedad
Compania de varon.

Lass doch diese blinde Tugend,
Diesen eitlen Widerstand.
Wohl dem Weib, das in der Jugend
Blüthezeit sich schon bemannt.

phrase, wobei sie dem Leucino allen möglichen Vorschub zu leisten bereit ist. Wie sich denken lässt, erfährt nun die wirkliche Felicina, nachdem sie sich den von allen Nachtmännchen und Männern aufsässigsten Incubus: den Sandmann aus den Augen gewischt, von ihrer Herrin einen üblen Empfang. „Verrätherin" und nichts wie „Verrätherin" bekommt sie zu hören. Die treue Seele glaubt, jetzt erst zu schlafen und zu träumen, und schwört der Gebieterin zu, dass sie bis jetzt nichts anderes zwischen Ober- und Unterbett gethan, als schlafen[1]) — bis Leucino Beiden aus dem Traume hilft, mit der Erklärung, wie mit der Thür in's Haus fallend: das wäre sein Dilemma: sie zu ermorden oder zu geniessen[2]); wenn Jornada II. keinen Fortschritt gethan, sondern noch immer auf demselben Flecke stehe, so habe sie es allein vor dem Richterstuhl der Technik des Drama's zu vertreten. Eliodora bietet ihm und diesem Richterstuhl Trotz, indem sie, genau wie in Jornada II., ihre starke Brust seiner Frechheit todesmuthig entgegenwirft.[3]) Nun geschieht, was wir schon wissen: Leucino hetzt auf sie seinen Packan, den Ortelio, der sie ergreifen und davontragen soll. Eliodora stösst den Hund mit ihrem Dolche nieder. Warum erscheint nun nicht auch Göttin Nemesis, wie in Jornada II? Aus Scheu — wir finden keinen andern Grund — aus Scheu vor der Technik des Drama's, die denn auch durch den leidenschaftlich bewegten dramatisch wie theatralisch wirkungsvollen Schluss von Jornada III. die vollste Genugthuung erfährt. Die auf's höchste gesteigerte Erregung des Leucino und der Eliodora, die beide mit gezückten Dolchen einander gegenüberstehen; er, im Begriff, den Tod des Dieners zu rächen; sie, entschlossen, dem Angriffe zu begegnen — entladet sich in einem, wie die Dolche, stossfertigen Wort-

1) Fel. Yo, desde que me acosté
Hasta agora, he estado envuelta
En las sábanas, que suelta
Del sueño jamas quedé.

2) — que elijas una cosa:
Morir aquí, o que mel concluya.

3) Que no me espanta la espantosa muerte
La cual recibiré con pecho fuerte.

wechsel [1]), den der **Richter** (Justicia) durch sein Erscheinen unterbricht. Des **Richters** forschende Verhörfragen; **Leucino's** verleumderisches Lügengewebe: dass er zwei Jahre lang der heimlichen Liebeslust mit **Eliodora** gepflogen; dass diese für **Ortelio** in unzüchtiger Begier entbrannt wäre und, weil der treue Diener es ihm entdeckt, den armen Burschen erstochen habe: und was die höchste Wirkung hervorbringt: der Schmerz der beiden Väter: des **Corineo**, ob des Sohnes Lasterleben; [2]) des **Ircano** Gram ob der Tochter, die er verflucht, unauslöschlicher Schande. [3]) Kaum begreiflich, wie der Dichter von „Roms Plünderung", wie der Dichter des „Infamador" und solcher vier, von den müssig hohlsten und lächerlichsten Erfindungen verunstalteter, und durch keinen einzigen wahrhaft dramatischen Zug belobter Jornadas, diese Schlussscene zur dritten Jornada erfinden konnte, die schier an Sc. 1. Act. IV. in „Viel Lärm um nichts" erinnern könnte, auch einer **Infamador**-Komödie, und worin 'Leonato', der Vater der verleumdeten Hero, das Pathos von Eliodora's Vater, **Ircano**, zur höchsten poetischen Affecterschütterung nur zu steigern scheint, um ihm das Vollendungssiegel dramatisch-leidenschaftlichen Kunststyls aufzudrücken. Ergreifend schliesst Cueva's dritte Jornada mit einem Wettstreit der zwei Väter, in eifervoller Verwünschung ihrer Kinder und Aufforderung an den **Richter** zum Todesspruch, wobei jeder der beiden Väter die Schuld **seinem** Kinde zuwälzt. [4])

---

1) Leuc. Con esta mano le daré venganza
A mi criado, á quien, cruel has muerto.
Eliod. Si llegares á mi, de tu esperanza
Verás el fin con ver tu pecho abierto . . .
Leuc. Mira que morirás si te defiendes.
Eliod. Tú morirás si á mi llegar pretendes.

2) Cor. Calla, fiero, no pases adelante,
Que lo dicho á mil muertes te condena.

3) Irc. ¿ Sufrese tal maldad? ¡ Tan dura afrenta,
Tal suceso en mi casa! O justo cielo
Dame venganza, ó haze que yo no sienta
Tal infamia, dejando el mortal velo.

4) Irc. Ella es digna de muerte, y no Leucino
Y asi mi hija sea castigada

Diesem gramvollen Vaterschmerz lässt **Ircano** im Beginn der Jornada IV. die Zügel schiessen in lyrisch-schwunghaften Terzinen; wie Eingangs des V. Acts von „Viel Lärm um nichts" '**Leonato**' die Tröstungsdämme durchbricht, die seinen wehvollen Ergüssen sein Bruder Antonio entgegenstellt. **Ircano's** Zornschmerz ob seiner Schmach reisst ihn zum Entschlusse fort, die Tochter zu tödten. [1]) Ein ähnlicher Gedanke zuckte durch Leonato's Herz in der letzten Scene des IV. Actes. [2]) Den von **Ircano** der Tochter bereiteten Giftbissen (bocado) bringt **Felicina** der Herrin in's Gefängniss, nachdem sie ihren Kummer darüber in achtzeiligen Redondilla-Strophen ausgeschüttet. **Eliodora** ist auf den Hinrichtungstod gefasst und vorbereitet, starkmuthig im Bewusstseyn ihrer Unschuld. **Felicina** überreicht ihr die Giftlatwerge als ein Naschwerk unter der Bedingung, es mit ihr zu theilen. [3]) Bei der Theilung verwandelt sich die Giftconserve in

Como rea, pues ella abrió el camino
Para este mal, y asi sia esecutada.
Cor. Mi hijo solamente es el qu' es dino
De muerte, pues por él es infamada . . .
1) Dar á mi hija muerte, cual dar quiero.

2) **Leon.** Denn glaubt' ich nicht, dass du alsbald hier stürbest,
Dass deine Kraft die Schande überlebte,
Ich würde selbst als Schlusswort meiner Flüche
Dein Herz durchbohren."

Leonato's Charakter weicht von dem des thränenreichen Lionato in Bandello's Novelle gänzlich ab. Wie sich Cueva's **Ircano** zu dem Vater in der von ihm benutzten wahrscheinlich ebenfalls novellistischen Grundlage verhalten mochte, muss, da uns diese Quelle*) unbekannt, dahingestellt bleiben. Inbetracht jedoch von Cueva's sonstiger seinen geschichtlichen oder novellenhaften Vorlagen sich eng anschliessender Stoffbehandlung glauben wir auch inbezug auf seine Infamador-Comedia eine schrittweise Nachfolge des begebenheitlichen Stoffes in der ihm vorgelegenen Erzählung machen zu dürfen.

3) Mas con condicion, Señora,
Que hás de partillo por medio.

*) Vielleicht der Ritterroman von 'Tyrant dem Weissen', woraus auch Ariosto, Dunlop zufolge (II. p. 456), seine berühmte Episode in V. Ges. des Orl. entnommen haben soll, die wieder Bandello benutzte. Cueva konnte diesen ersten Theil der Verleumdungsfabel mit einem Legendenmotiv verbunden haben.

Blumen. Ein heidnisches Auto mit einem Legendenwunder. Felicina saugt Trost und Hoffnung aus den Wunderblumen, wie eine Klosterbiene.[1]) Nun schiesst aus den Blumen unversehens ein Dialog zwischen einem improvisirten Caballero, Namens Peloro, und dem Richter, wie ein Pilz hervor, eine himmelweit andere, über hundert Meilen von unsrer Comedia abliegende criminalistische Angelegenheit betreffend. Abermals ein episodischer Flecken, der das etwaige Gute im Stück verdächtigen und verleiden muss. Auf dem Wege nach Eliodora's Gefängniss, um ihr das Todesurtheil vorzulesen — Wen findet der Gerichtsschreiber (Escribano) vor der Kerkerthür? Zwei „wilde Männer" (selvages), Ipodauro und Demolion, die dem Schreiber den Eingang verwehren. Erschrocken läuft der Schreiber zum Richter zurück und meldet die Wunderschau von den zwei Popänzen. Richter lacht den Schreiber aus, und eilt hin, um sich selbst davon zu überzeugen. Nun staunt auch er den Waldmann, der ihm den Eingang verlegt, mit offenem Munde an. Die Göttin der Wälder, des Wildprets, der wilden Männer und der jungfräulichen Keuschheit, Diana, — giebt der eine der Waldteufel, Demolion, dem verblüfften Richter unter den Fuss — Göttin Diana hat ihm den Posten angewiesen.[2]) Dem Richter wird eben schwarz vor den Augen[3]) ob all der Schwarzwildwaldungethüme, als Göttin Diana selbst in leibhaftiger Gestalt vor ihm dasteht, so strenggeberdig, dass die schwarze Themisbinde noch schwärzer und der Richter von Kopf bis Fuss verschwärzt wird, weil er sich unterstanden, ihre Jungfrau (mi virgen) auf die blosse Anschwärzung eines nichtsnutzigen Buben zu verurtheilen. Heisst den Schreiber, den Ircano zur Stelle schaffen, und den beiden wilden Thürstehern, die Eliodora aus der Gefängnisszelle herführen. Beim Erscheinen der Jungfrau begrüsst sie die Göttin als den Lichtglanz in ihrem jungfräulichen Chor, und überreicht ihr einen aus goldenen Fäden gesponnenen Jungfernkranz als Ruhmeskrone für ihre „ge-

---

1) Prodigio es, y es tan bueno,
Que me da buena esperanza.

2) Por Diana esta guardia fué aqui puesta.

3) Y la vista me offusca un negro velo.

räumige Stirne." [1]) Mittlerweile haben aber auch schon die beiden wilden Waldrecken den Leucino, den infamen Infamador, jeder an einem Ohrläppchen, herbeigeschleppt. Nun hilft kein Leugnen und kein Verleumden mehr. Leucino, als hätt' er ein Vomitiv genommen, schüttet sein Inneres aus, in Bekenntnissen die reine Wahrheit von sich gebend, die aber aussieht, wie der ekelhafteste Schmutz in naturalibus: dass er nämlich ein niederträchtiger Lästerer und Ehrenschänder. Göttin Diana weiss nun was sie zu thun und welcherlei Strafurtheil sie in einer heidnisch-spanischen Legenden-Comedia de Costumbre zu fällen hat; das Urtheil eines Grossinquisitors nämlich. Leucino's Diener, Kuppler und Helfershelfer, Farandon, verdammt die Göttin, als Falschschwörer, zum Scheiterhaufen, worauf er lebendig gebraten werden soll; [2]) den Leucino selbst zum Ersäufungstode im Flusse Betis. Beide Executionen, durch Feuer und Wasser, beeilen sich die zwei Waldmänner auf den Wink zu vollstrecken. Eben im Begriff, den Leucino in den Betis zu werfen — Was müssen die zwei Waldbüttel von Diana's heiligem Offiz erblicken? Den Betis in eigener Person, der, mit Schilf und Schlamm bedeckt, sich aus seinem Strombett erhoben, um Einspruch zu thun gegen den ihm zugewiesenen Gast, der seine sämmtlichen Gewässer besudeln würde; nicht dass diese den infamen Buben vom Seelenschmutz sollten reinigen können. [3]) Diana möchte den Ruchlosen doch, entweder nach Römerart, den wilden Bestien vorwerfen, oder auf gut Spanisch in's Feuer schmeissen lassen, nicht aber in seinen Fluthenschooss, der den Verruchten ohne weiteres wieder ausspeien und an's Ufer schleudern würde [4]) wie ein ekles

1) Llegate acá Eliodora gloriosa
Vivo esplendor de mi virgineo coro . . .
Y esta corona ciña tu espaciosa
Frente, adornada de esas hebras de oro.

2) — sea levado luego
Y echado vivo como está en un fuego.

3) En mis liquidas ondas ese fiero
Ni su maldeto cuerpo sepultado
En el bético seno de mi impero.

4) Manda que sea á las fieras arrojado
O al fuego, cual su horrible compañero,

Aas. Aus Achtung vor dem „famosesten unter allen Flüssen der Welt“ [1]), lässt Diana den Frauenehrenschänder lebendig in frischer Erde begraben, als drittem Merdelement zum Feuer und Wasser. Diana's in allen Henkerdiensten gut beschlagene zwei Factotums schaufeln nun als Tedtengräber unsern Infamador in die Erde lebendig ein mit der eilfertigsten Hast und Geschwindigkeit, damit nicht auch die Erde Zeit gewinne, emporzusteigen und Protest einzulegen, wie ihr wässriger Landsmann, der Betis, that. Im Nu haben die zwei Schaufeln, mit der letzten Scholle, zugleich auch dem Stücke das Maul gestopft.

Die beiden erörterten Comedias mögen für die übrigen des Juan de la Cueva, historischen wie de Costumbre, einstehen, da letztere meist nur die Uebertreibung der Fehler und Auswüchse der von uns zergliederten vor diesen voraus haben: Eine wüste, verstiegene, der Wirkung des Ganzen schädliche, mithin im Innersten unfruchtbare Erfindung; schematische, entwickelungslese Charakteristik; Wiederkehr der Situationen, und selbst die wirksamsten spanischen Momente, mehr äusserlich, stoffartig, schaustellerisch, als aus Seelenmotiven und Stimmungen und einem psychologisch und kunstreich gesteigerten Pathos entwickelt. Zu dem allen die grellste Nebeneinanderstellung von antiken und romanhaften Motiven: ein schreiender Parallelismus, zu dessen Milderung dem Cueva die feinen Mitteltöne und das schmelzvelle Clair-obscur des theatralischen Colorits der grossen Dramatiker des 17. Jahrh. fehlte. Wir vermögen daher bei Cueva keinen anderen Fertschritt, seinen Vergängern, einem Torres Naharro namentlich, gegenüber, zu erkennen, als diesen: dass die Extravaganzen der Phantasiekomödien des 17. Jahrh. in Cueva's Drama als nackte, des peetischen Zaubers und Glanzes, der jene umhüllt, entkleidete Missbildungen ver Augen liegen und insofern gute Vorstudien, behufs vergleichender dramatisch-pathologischer Anatomie, darbieten. „Nichts was angenehm und fesseln könnte“ — bemerkt ein spanischer einsichtsvoller Kritiker — „trifft man in seinen (Cueva's) Dramen, denn in allen verstösst er gegen die

1) No en mí, que volveré á lanzallo fuera
Como lo echaron, vivo á la ribera.
Entre los rios del mundo el mas famoso.

moralische Wahrscheinlichkeit. Schildert er den Bernardo del Carpio[1]), so macht er aus ihm, anstatt eines Helden, einen unerträglichen Prahlhans. Will Cueva einen Tyrannen malen, wie in den beiden 'El principe tiranó' betitelten Stücken[2]),

1) Comedia de la libertad de España por Bernardo del Carpio. „Comedia von der Befreiung Spaniens durch Bernardo del Carpio." Zuerst dargestellt (1579) in Sevilla von dem berühmten und trefflichen Schauspieler Pedro de Saldaña*), auf dem Schauplatz, genannt las Atarazanas. Das Stück beginnt mit der geheimen Liebschaft von Bernardo's Eltern (Conde de Saldaña und Infantin Doña Jimene) und endigt mit dem märchenhaften von Bern. del Carpio in den Thälern von Roncevalles über Karl's des Grossen Heer und Feldhauptmann Roland davongetragenen Sieg. Bernardo erschlägt eigenhändig die 12 Pairs und richtet im feindlichen Heere ein mörderisch schauderhaftes Gemetzel an, so dass der über eine solche Tapferkeit erstaunte Kriegsgott vom Olymp niedersteigt, um den Siegeshelden zu krönen. — 2) Comedia de El principe tirano. Zum erstenmal im Gartentheater der Doña Elvira zu Sevilla dargestellt (1580) von dem Schauspieldirector und Schauspieler Pedro de Saldaña. In diesem Tyrannenstück sicht man die Parzen im Winkel des Gartens den Lebensfaden der Prinzessin spinnen, während ihr Bruder, der Principe, dem Trasildoro befiehlt, ein tiefes Grab für seine Schwester, die Prinzessin, zu schaufeln. Der Principe ersticht dann die Prinzessin; die Parzen schneiden ihr den Lebensfaden ab, vergessen aber den des Trasildoro zu spinnen, den der Principe daher ebenfalls todtsticht und zusammen mit der Prinzessin begräbt. „Die Furie Alekto" — sagt Moratin**) — „die Folter, die der Principe seinem Erzieher und Hofmeister geben lässt, um sie zu Geständnissen zu zwingen über ihnen unbewusste Dinge . . . die Schatten der Prinzessin und des Trasildoro, die den König und den Prinzen verfolgen; die Geisterbeschwörungen des Magiers Cratilo aus Kolchis — dieses Alles ist überstürzt, folgewidrig, unwahrscheinlich, unmöglich, schauderhaft und unverträglich mit der Bühne." Zuletzt soll der Prinz auf Befehl des Königs nach dem Richtplatz geschleift, ihm daselbst vom Henker Füsse, Hände und Kopf abgeschnitten, und die Glieder zu öffentlicher Schau auf einen Pfahl gesteckt werden. Der Prinz bricht aus dem Gefängniss. Die Reichsgrossen erbitten für ihn vom Könige Gnade und Verzeihung; unter den Händen der Grossen verwandelt sich der König in einen mildherzigen Vater, der sich mit dem Scheusal, dem 'Principe tirano', versöhnt und ihm als Reichserben huldigen lässt. In dem zweiten Theil zur 'Comedia del Princ. Tirano', in der „Tragedia de El Princ. Tirano", in demselben Gar-

*) fehlt in C. Pellicer's Schauspieler-Verzeichniss. — **) a. a. O 215.

lässt er ihn Grausamkeiten unerhörter Art begehen, die die menschliche Natur entsetzen, empören", richtiger gesagt: zu einem Höllengelächter anreizen. „Die Auskunftsmittel" — fährt unser Währmann fort [1]) — „zu welchen Juan de la Cueva in den Novellenstücken von eigener Erfindung seine Zuflucht nimmt, bestehen in Verzauberungen, Hexereien, Furien, mythologischen Gottheiten und Theatermachinerien. Cueva hat in den Dramen eine buntscheckige Musterkarte aller möglichen Versformen eingeführt, die als handwerksmässige Schablone auf unserem Theater sich eingebürgert" [2]) und die — setzen wir hinzu, das Schlegel-Tieck'sche Drama, dieser Calderon-Affe mit auroraroth und himmelblau geschminktem St—, auch dem deutschen Theater anschwänzeln wollte.

Demnach dürfen wir uns getrost mit einer Angabe in Pausch und Bogen von Juan de la Cueva's weiteren Stücken zufrieden geben [3]) und den Handwerksgruss seinem Zeit-, Kunst- und Geistesgenossen,

---

tentheater zu Sevilla gespielt, tritt das Königreich Colco (Kolchis) als handelnde Person auf, und kommen Hirnausgeburten vor, dergleichen uns nur wieder in den Schinderstücken der englischen Dramatiker begegnen werden, welche Shakspearische Züge, mit spanisch-italienischen Greulmotiven zur scheusslichsten Fratze verzerrt, auf's Rad ihrer Henkertragik flechten. „Wenn in anderen Stücken des Juan de la Cueva -- fügt Moratin seinen obigen Bemerkungen hinzu — „unter vielen Mängeln sich hin und wieder auch etwas Lobenswerthes findet, so ist im zweiten Theil des 'Principe tirano' alles und jedes schlecht erfunden, schlecht combinirt und schlecht geschrieben." — 1) Alb. Lista, Lecciones p. 107. 8. Lec. — 2) „costumbre que se arraigó en nuestro Teatro": „eine Gewohnheit, die in unserem Theater Wurzel fasste." — 3) „Comedia de la muerto del roy don Sancho y reto de Zamora por don Diego Ordoñez. Gespielt zum erstenmal in Sevilla im Gartentheater der Doña Elvira von der Truppe des Schauspielers Alonso Rodrignez 1579. Der Verrath und Königsmord des Bellido Dolfos und die Belagerung von Zamora ist aus den Cid-Romanzen hinlänglich bekannt. Cueva behandelt sie im Chronikenstyl: eine scenirte Chronik in Redondillen, Terzinen, Octaven und endecasillabos sueltos (fünffüssige reimlose Jamben), mit wirksam eingestreuten Strophen aus alten Romanzen. H. v. Schack rühmt die Darstellung des Kampfes zwischen Don Diego Ordoñez und den drei Söhnen des Arias Gonzalo als ein Meisterstück, „aber jede Scene ist ein Meisterstück für sich" u. s. w. (a. a. O.

I. S. 285). Anm. 13) sind auch die span. Theaterstücke angegeben, welche nach Cueva denselben Stoff behandelten.

„Tragedia de los Siete infantes de Lara.“ Die Sage von den Sieben Infantes de Lara, den Söhnen des Gonzalo Bustos, wird uns noch mehrmals in die Finger laufen. Eigenthümlich in Cueva's Stück ist, dass die Tragödie von den Sieben Infanten nach dem Tode derselben beginnt; dass Zaida, die Schwester des Chalifen von Cordoba, der verrätherischerweise die Sieben Infanten hatte umbringen lassen, in der zweiten Jornada den eigentlichen Helden der Tragödie, den von Gonzalo Bustos mit ihr in heimlicher Liebe gezeugten Sohn, Mudarra, noch unter dem Herzen trägt, und dass Mudarra in der vierten Jornada den Oheim der Sieben Inf., Ruy Velasquez, den Verräther seiner Sieben Halbbrüder, ermordet, und dessen Gattin, Doña Zambra, die den Verrath angestiftet, lebendig verbrennen lässt. Die vorschriftsmässige Geisterbeschwörung wird uns natürlich auch in dieser Tragödie nicht erspart, die noch dazu hier vergeblich und erfolglos geschieht, da die Geister schlechterdings nicht erscheinen wollen, um der Abreise des Vaters von Mudarra und der Sieben Infantes, des Gonzalo Bustos, nichts in den Weg zu legen, und um nicht für eine von allen Geistern verlassene Tragödie ihren guten Ruf als erprobte höllische Geister auf's Spiel zu setzen.

In Cueva's „Tragedia de la Muerte de Ayax Telamon“ spielte Pedro de Saldaña die Rolle des Ajax „bewundernswürdig.“ Schade genug, dass die Nachwelt dem Mimen keine Kränze windet, dafür aber diese, die Kränze, für die zählebigeren Dichter und deren Figuren in die ursprünglichen Zweige zu Streichruthen aufzulösen, so oft in der Lage ist! Cueva's Sitzleder verdient das fiat applicatio wegen der unverzeihlichen Misshandlung, die er bei seiner dramatischen Bearbeitung von Ovid's Ajas-Mythe*) diesor zugefügt, indem er allen vom römischen Dichter ihr verliehenen Reiz dramatischer Bewegung abstreifte: durch wiederholte Situationen und Doubletten, womit, wie schon bemerkt, Cueva jedes seiner Stücke austapezirt; durch die bleiernen Ketten, die er der Handlung an Händen und Füssen anlegt, und durch Verwischung endlich jedes spannenden auf die Katastrophe hinwirkenden Motivs. Sobald Nestor, im Ausrufestyl, die Zuerkennung von Achilles' Waffen an Ulysses vorgelesen hat, stösst sich Ajas das Schwert in den Leib, sich und der Ajas-Tragödie zugleich, die ja erst mit jener Zuerkennung beginnt, wie des Sophokles 'Ajas' darthut. Sollen uns die Heerden wilder Ochsen und Kälber etwa schadlos halten, deren Leben Cueva's 'Ayax' schont? Dafür mögen sich ihre Nachkommen zu tiefempfundenem Danke verpflichtet fühlen. Kaum hat Cueva's Ayax sich entleibt, erscheint Göttin Fama, Jupiter's Verbot verkündend: dass Niemand des Helden Leiche berühre, damit die Verwandelung in eine Blume ruhig und ungestört vor sich gehen könne. Den traurigsten Schmerzensruf: Ai, dessen Buchstaben bekanntlich diese Blume

*) Met. XIII.

in der Tiefe ihres Kelches trägt, haucht die Aermste ob der gräulichen Verstümmelung aus, die der spanische Tragikor an dem Telamonischen Helden begangen.

Die Comedia de la Constancia de Arcelina (1579) (Kom. von der Standhaftigkeit der Arcelina) verdankt ihren Titel dem Umstande, dass Menalcio zugleich in zwei Schwestern, Arcelina und Crisea, verliebt ist.*) Die beiden in Menalcio gemeinsam verliebten Schwestern loosen um seinen Besitz. Das Loos entscheidet für Crisea. Was thut Arcelina, um ihre im Titel des Stückes angekündigte „Constancia“ zu Ehren zu bringen? Sie ermordet die Schwester. Andererseits will Fulcino, der Arcelina liebt, seinen Nebenbuhler, Menalcio, und missläng' es, die beiden Schwestern umbringen. Der Verdacht wegen Crisea's Ermordung fällt auf Menalcio. Um ihn zu retten, giebt sich Arcelina als die Thäterin an, und wird hingerichtet, was Menalcio ganz in der Ordnung findet, ja wozu er die Geliebte, die Schwestermörderin, um seinetwillen eifrigst auffordert und antreibt. Das Bemerkenswertheste bei all diesen, die dramatische Erfindung, den Begriff vom Tragischdramatischen, so brutal in's Auge schlagenden 'Comedias' ist der an vielen Stellen bewältigende Empfindungsausdruck und die meisterhafte Behandlung der metrischen Sprache. Als ein solches Musterstück mag die Weheklage der im Gebirg als Flüchtige umherirrenden Arcelina hier eine Stelle finden:

Injusto y severo Amor,
Que me traes á tal estremo,
Que ausente la vida temo
Porque vivo en tal dolor.
¿ Que puede hacer, ¡ ay cuitada!
Dal cielo tan perseguida,
Y del mundo aborrecida,
Y de Manalcio apartada?
Huyendo la cruda muerte
Que á mi hermana dé, ¡ Ay cruel!
Ausente vivo de aquel
Que causó mi acerba suerte.
En estas malezas moro,
Sola, entre animales brutos,
Comiendo silvestres frutos,
Bebiendo el agua que lloro.
Paso el dia suspirando,
De ansias y recelos llena,
Revuelta en mi culpa y pena,
La noche en vela llorando.

*) Eine ähnliche närrische Doppelliebe lernten wir in der ital. Pastoralkomödie: 'Filli di Sciro' kennen. (Gesch. d. Dr. VI. 1. S. 59 ff.)

Miro, ¡ ay sin ventura! al cielo
A quien enemiga soy,
Cuentolo el mal en que estoy,
Y no hallo en él consuelo . . .
Es tal temor que tengo
Y el amor que en mi alma está,
Que acometo á ir allá,
Y quiriendo ir me detengo.
Con sobresaltos resuelvo
Esconderme en la espesura,
Dondo nada me asegura,
Y á mi acerbo llanto vuelvo,
Del silbo del ganadero,
Del canto del ruiseñor
Del aire si hace rumor,
Me sobresalto y me altero.

Sind das nicht die schönsten Sodomsäpfel, aussen schmuck, innen Asche? Halten wir uns nur darauf gefasst: ähnliche auch in den Comedias der gefeiertesten span. Dramatiker des 17. Jahrhunderts zu pflücken, und die von denen des Cueva sich blos darin unterscheiden möchten, dass Cueva's doch zum mindesten wirkliche Sodomsäpfel sind, jene aber nur Attrappen-Sodomsäpfel; solche nämlich, deren Schalen aus feinem Gold und Silber kunstreich gearbeitet, und mit Edelsteinen reich besetzt, sich darzeigen werden, und dennoch im Innern nur Sodomsasche bergen — „an Aschen!“ und, bei dem grössten jener Dramatiker, die bitterste Sodomasche: die vom Aschenschutt der mitsammt den Scheiterhaufen verbrannten Menschenknochen.

Das beste von Cueva's vier historischen Dramen ist die „Tragedia de Virginia y Apio Claudio“ (1580), wie die meisten des Cueva im Gartentheater der Doña Elvira zu Sevilla vom Schauspieler Pedro de Saldaña auf die Bühne gebracht. Die eigentliche Handlung beginnt erst in der dritten Jornada, so dass die beiden ersten Jornadas überflüssig erscheinen. Die von dem Richter über Apio Claudio ausgesprochene Strafe: lebenslänglicher Kerker und dass seine Leiche in den Tiber durch den Aedil soll geworfen werden, setzt, wie Moratin richtig bemerkt, die vollständigste Unkenntniss der Geschichte und Römersitten voraus.

Sind in Cueva's Virginia-Tragödie die beiden ersten Jornadas überzählig, so trifft dies Geschick gar drei Jornadas in seiner „Comedia de la libertad de Roma por Mucio Scévola“ (Befreiung Roms durch Mucius Scävola) 1581, von dem Schauspieler Alonso de Capila zu Sevilla im Theaterhof — ein Hoftheater gab es damals noch nicht in Spanien — im Theaterhof der Atarazanas aufgeführt. Von vier Acten drei überflüssig, da muss dem vierten zu Muthe seyn, wie dem Körnchen im Haufen Spreu. Zu letzterem rechnet Moratin die Erscheinung des Gottes Quirino, die Furien, das

Cristobal de Virues [1]),

bieten.

Unter seinen fünf Tragödien gebührt der berühmtesten, wenn nicht frühesten:

Duell zwischen Espurio und Bruto, die an Sulpicio vor allem Volke vorgenommene Abschneidung der Ohren, Hand und Nase, ferner seinen Tod, die Verbrennung seines Leichnams und die Aufbewahrung seiner Asche in einer goldenen Urne; die Reise des Königs Tarquinio, ja dessen Auftreten im Stück, Alles ein Uebel des Ueberflusses vom überflüssigen Dreiactenübel, da der Held, Mucio Scévola, erst im vierten erscheint, um sich für's Vaterland eines nothwendigen Gliedes eigenhändig zu berauben, das seiner die That verherrlichenden Mucio-Comedia als drei müssige und unnütze Acte drei Aftergebilde, zuwächst. — 1) Virues' Vaterstadt war Valencia, wo er um 1550 das Licht erblickte; sein Vater der ausgezeichnete Arzt, Alonso de Virues, namhafter Schriftsteller in seiner Fachwissenschaft und nebenbei gelehrter Humanist. Unter des Vaters Leitung empfing Cristóbal eine glänzende literarische Bildung. Frühzeitig verband er bei hervorragenden Gaben die Neigung zur Poesie mit der zum Soldatenstande. Bei Lepanto und während seiner Kriegsdienste im Mailändischen zeichnete sich Cr. Virues so aus, dass er den Capitänsrang erhielt. Den Capitänstitel führte er auch als Schriftsteller und Dichter. 'Capitan Virues' nennt ihn die spanische Literatur, und zwei ihrer grössten Würdner, Lope de Vega und Cervantes, feierten ihn unter diesem Namen. Im Jahre 1586 dichtete Virues sein berühmtes Legendenpoem 'El Monserrate'*), dessen Held, der auf dem Monserrat siedelnde Eremit Garia**), aus Anlass eines schauderhaften von ihm begangenen Mordes, nach Rom pilgert, um die Absolution zu erhalten, die ihm aber nur unter Auferlegung der erniedrigendsten Busshandlungen zutheil wird. Als Zeichen seiner aufrichtigen Reue wird der von ihm Ermordete vom Tode erweckt, und die Madonna, die dem bussfertigen Mörder in den wilden Catalonischen Gebirgshöhen Monserrat erscheint, weiht die Stätte der Blutthat zu einem prächtigen Heiligthum, das den Monserrat zu einem der berühm-

*) El Monserrate de Christóbal de Virués. Al Principe nuestro señor (Phil. III.) . . . Madr. 1588. 8⁰. — **) Ein Lobredner des Virues, Fähndrich Matías de Vargas, giebt in seinem Lobsonett auf Virues' Monserrate-Poem an: derselbe hätte sich selbst in seinem Eremiten-Mönche, Garia, zu Ende des fünften Gesanges portraitirt:

Asi como en el fin del quinto canto
Al vivo os retrateis, en la pintura
Que del rostro del talle y compostura
Haceis allí dé vuestro monje santo.

La gran Semiramis,
(Die grosse Semiramis)

der Vortritt. Im Prologo betont der Dichter die neue Form seiner in drei Jornadas abgetheilten Tragödie, so dass jede Jornada eine besondere Tragödie vorstelle.[1]) Ferner die nicht geringe Neuerung, dass seine Semiramis die erste in drei Jornadas gegliederte Tragedia sey.[2]) Was die erste Neuerung betrifft, so liefe sie auf das Verdienst hinaus, dass sie die Einheit der Handlung, diesen einzig nothwendigen Organismus eines dramatischen Spiels, vernichtet und die Tragödie in drei Trümmerstücke zerbrochen, deren jedes ein Ganzes für sich darstelle, wie etwa jedes dem Polypen ausgerissene Glied sein besonderes Leben

testen Gnaden- und Andachtsorte Spaniens erhebt, wo auch Goetbo sein sündiges Liebespaar zu Himmelsglorien sich erheben und selig werden lässt. In einer der zahlreichen Episoden der zwanzig Gesänge dieses unter den Legendendichtungen des 16. Jahrh. durch poetischen Werth, Harmonie der Verse und musterhafte Behandlung der Sprache bedeutsamsten Poems wird auch das Bussgebirge Monserrat, das Naturbild gleichsam zu Dante's „Läuterungsberg", gefeiert in einer der schönsten und, nächst der Beschreibung der Seeschlacht von Lepanto, dichterisch schwungvollsten Schilderungen in dieser noch gegenwärtig beachtenswerthen Büsserepopöe.

Um diese Zeit verfasste Virues auch seine dramatischen, aus fünf Tragödien bestehenden Werke, die aber erst 1609 im Druck erschienen.*) Während seines wiederholten Aufenthaltes in Italien (1602), das den grössten Einfluss auf seine Studien und seine poetische Ausbildung übte, gab Virues sein Legendengedicht, ganz umgearbeitet, als 'Monserrate segundo' heraus.**) Moratin glaubt, das Todesjahr des Virues um 1609 setzen zu dürfen. Rodriguez, Bibl. Valenc. p. 103. Vic. Jimeno, Escrit. del Reyno de Val. t. I. p. 247. Barrera s. v.

1) Que esta Tragedia, con estilo nuevo
Que ella introduze, viene en tres jornadas
Que suceden en tiempos diferentes . . .
Formando en cada cual una Tragedia
Con que podra toda la de oy tenerse
Por tres tragedias no sin arte escritas.

2) Ni es menor novedad que la que dixe
De ser primera en ser de tres jornadas.

*) Obras tragicas y liricas del capitan Cristóbal de Virués Madr 1609. 8°. — **) Milan. 1602. 8°.

führt. Rücksichtlich der Theilung in drei Jornadas aber, vermehrte Virues blos die Zahl der falschen Prätendenten auf diese Erfindung von fraglichem Werthe, auf welche Francisco de Avendaño alle legitimen Ansprüche erheben darf.[1]) Nur einem spanischen Kopfe mit dem Doppelsparren des Parallelschematismus im Gehirn konnte es einfallen, sich mit einer solchen Dreispaltung, wo die Theilglieder nebeneinander ihren dramatischen Kreislauf vollbringen, zu brüsten, und die äschylische Trilogie zu drei gesonderten Acten Einer Tragödie zu isoliren.

Die erste Jornada umfasst die Menon-Katastrophe, von welcher Diodor. Sic. (11, 6) berichtet. Menon, General des Nino, lässt seine geliebte Gattin, Semiramis, aus Sehnsucht nach ihr, in's Lager der von König Nino eingeschlossenen Stadt Batra (Baktra) kommen, und hält mit der in Mannskleidern eben eingetroffenen Gemahlin eine zärtliche Willkommsscene, die erste der ersten Jornada. Semiramis versichert dem in schmelzenden Octaven sie anbetenden Gatten: „das Glück, Königin der Welt zu seyn, komme bei ihr erst in zweiter Reihe, nach dem Glücke, ihn zu sehen.“[2]) Dem zärtlichen Gefühlsaustausch giebt das kriegshehre Weib, eine Drachin im Schuppenpanzer und in assyrischen Hosen, sogleich eine strategische Wendung, indem sie die Kriegsfrage auf's Tapet bringt und sich von ihrem Gatten den Stand der Belagerung mittheilen lässt. Er schildert ihr die Unangreifbarkeit der Stadt, hinter deren, jeder Beronnung trotzenden Mauern der feindliche Kriegsherr, Principe Alexandro, sich vertheidige. Ein Blick, scharf wie des epidaurischen Drachen, ein prüfender Blick auf die Veste hat das von Tauben genährte Schlangenweib, die assyrische Melusine, sogleich einen Angriffspunkt erspähen lassen. Sturmleitern werden angesetzt; die Mauern sind im Flug erstiegen; Kampf in der Stadt; Sieg der Assyrier, den König Nino in wohlklingenden Terzinen feiert. Der König belobt die Unterfeldherren, Zelabo und Zopiro, die sich besonders ausgezeichnet. Zelabo nennt den General Monon als den

1) s. o. S. 183.

2) — Si llegara aora
á ser universal reina del mundo
al bien de veros fuera bien segundo.

solchen Ruhmes einzig Würdigen, dessen Befehle er, Zelabon, nur befolgte. [1]) König Nino wünscht den eigentlichen Urheber der Heldenthat zu wissen. Zelabo nennt wieder Menon, der aber die Ehre ablehnt und, die Semiramis vorstellend, den König bedeutet: „Diese Deine Dienerin“ ist es. [2]) Nino, als wissbegieriger König, forscht weiter, wer hinter den armenischen Beinkleidern stecke? Menon erzählt, wie er in Syrien, im Hause des Oberaufsehers der königlichen Heerden [3]), dessen Tochter, Semiramis, habe kennen lernen, in Liebe für sie entbrannt sey, und sich mit ihr vermählt habe. Dieselben Liebesstadien macht augenblicklich König Nino in seinem Innern durch, bis auf das Vermählen. Um auch in diesem Punkt nicht hinter Menon zurückzubleiben, schickt er diesen fort, stimmt seine Octaven in redondillas um, und pfeift der schönen Hirtentochter eine Liebeserklärung nach der Arie der Cancioneros, worin er sie als Himmelskönigin, als übernatürliche Erscheinung, als das wahre göttliche Urbild, besingt. [4]) Semiramis weiss nun wie der Hase läuft [5]): Seine assyrische Majestät will aus der Gattin eines Cavallero eine königliche Maitresse machen. [6]) König Nino denkt nicht daran, sondern nur an's Vermählen, um Menon's syrischer Brautwerbung bis auf's Tüpfelchen nachzukommen: „Zu meiner

1) Del cual solo Menon la causa siendo
a el solo, señor, todo te deve
cuanto yo pude obrar obedeciendo.

2) I sepa yo quien fue desta proeza el inventor. Zelabo Menon. Menon Señor, no á sido, ¡ sino esta sierva tuya. — 3) Nach Plutarch (Amator.) wäre Semiramis Hausmagd eines königlichen Dieners gewesen. Diod. Sicul. (a. a. O.) macht sie, dem Athenäos folgend, zur Hetäre. Plinius (lib. XXXV. c. 10) stimmt mit Plutarch überein: „Semiramis ex ancilla adipiscens regnum“, ein Gemälde des Echion.

4) Mas es sobrenatural
cuanto en vos miro i contemplo
i assi creo viendoos tal,
que sois verdadero exemplo
del divino original.

5) Señor, no me digas mas
Yo adivino tu deseo.

6) Creo que quieres hazer —
de mujer de un cavallero
esclava de tu querer.

Gattin, meiner Herrin, wünsch' ich dich." [1]) Semiramis erhebt die altherkömmlichen Gegenverstellungen; erinnert den König an den schönen Sieg der Selbstüberwindung, die rühmlicher sey, als der ganzen Welt Ueberwindung [2]), und mehr dergleichen Anweisungen auf die Tugend nach Campe's „Rath für meine Tochter." Was Selbstüberwindung, was Campe! — schwillt dem König der Kamm — Er, König, hat nur einen Selbstwillen, und dieser ist Gesetz, und dem gilt's gehorchen! [3]) Uebrigens will er den Menen schadlos mit der Hand seiner Tochter halten. Menon kehrt zurück, nimmt den Faden seiner Rolle, die im Erzählen besteht, wieder auf, und erzählt dem König in verso suelto von dem grässlichen Schauspiel, das er in einem Zimmer des Schlosses von Batra erlebt, worin er eben nur den Prinzen Alexandro erhenkt gefunden von eigener Hand, und dass er mit seinem Schwerte den Strick abgeschnitten und diesen eingesteckt. Man könne nicht wissen, wie man dergleichen noch brauche. Und zeigt den Strick vor als Beispiel von den grausamen Wechselfällen des Glückes. [4]) Noch ist die erste Jornada nicht zu Ende, und schon hängt Menon an demselbigen Strick, aus Verzweiflung über den Raub seines geliebten Weibes, den er in achtzeiligen, so künstlich wie der Strick gedrehten Strophen beklagt. Wie Menon den Prinzen Alexandro, schneidet jetzt der Unterfeldherr Zelabo seinen Oberfeldherrn vom Strick ab, um ihn, den Menon nämlich, mit Hülfe des Zopiro znm Könige zu tragen, und dessen Hochzeitsschmaus, an der Seite der Gattin des Erhängten, zu einem vergnüglichen Leichenmahl zu würzen.

In dieser ersten, eine Tragödie für sich bildenden Jornada haben wir nur abermals das Missverhältniss von vollendeter dialogisch-lyrischer Verskunst und rudimentärer Behandlnng des Dramatischen und Tragischen zu verzeichnen.

---

1) por mi esposa i mi señora
te quiero.

2) pues es mas vencerse a tí
que vencer a todo el mundo.

3) que su voluntad es lei,
i qual lei se ha de guardar.

4) que la traxe commigo para exemplo
de los crueles casos de la fortuna.

Die sechzehn Jahre Zwischenact, fürchten wir, werden, in Rücksicht auf jenes Missverhältniss von metrischer Kunst und dramatisch-tragischem Talent, an der zweiten, in Nineve spielenden Jornada fruchtlos vorübergegangen seyn. Die zärtlichen Gardinengespräche wechseln jetzt zwischen König Nino und Königin Semiramis, die denselben wie in der ersten Jornada eine strategische Wendung giebt, indem sie der Zärtlichkeit des Königs eine fünftägige einspruchslose Regierung mit absoluter von ihr ausschliesslich zu übender Herrschermacht abschmeichelt.[1] Die Krönung der Königin und Bekleidung mit der höchsten Macht auf fünf Tage wird, in Gegenwart der Reichsgrossen, vom Könige selbst und eigenhändig vollzogen.[2] Als Sühne für Menon will Semiramis diese eheliche Kriegslist in einer Solo-Octave angesehen wissen.[3] Die Octave ist aber wieder nur eine Kriegslist, hinter welche sich die eigentliche Absicht versteckt: die fünftägige Herrschaft auf eine lebenslängliche auszudehnen, während die des Königs sich, zugleich mit seinem Leben, zu der fünftägigen Dauer verkürzen soll. Die Gehülfen sind auch schon bei der Hand: im Buhler der Königin, dem Zopiro, den sie für die Mitwirkung zu ihrem Oberleibkämmerer ernennt; und in dessen Schwertgenossen, Zelabo, dem sie die Stelle eines Obersten ihrer Leibwache vorbehält. Zelabo wirft sich auf den alten König Nino, knebelt und fesselt ihn und wirft ihn in einen finstern Kerker. Bericht darüber stattet er der Königin in gut gesetzten versos sueltos ab. Gleich darauf liest Zopiro seinen Parallelbericht ab, der ein minder verwegenes Leibstückchen, aber von nicht geringerer Tragweite, betrifft: Er sollte den aus so

1) Aelian. V. H. Lib. VII. c. 1.

2) de su mano el gran Nino aquí os corona,
i os doi, como pedis, por cinco dias,
todo el govierno de las tierras mias.

3) El descanto i el bien que te procuro,
Nino infelice, es el que la muerte,
i por el alma de Menon te juro
que ha de ser, si yo puedo, desta suerte,
i aunque me veo en un abismo oscuro
Yo buscaré como a salir acierte,
placando el alma que suspira i llora
i siendo yo como desseo señora.

vielen Semiramis-Tragödien hinlänglich bekannten Sohn des Nino und der Semiramis, den Prinzen Zameis Ninias, der seiner Mutter gleicht, wie aus den Augen geschnitten, der Obervorsteherin der Jungfrauenpriesterschaft heimlich mit dem schriftlichen Befehl von der Königin übergeben: den Prinzen als Jungfraupriesterin, oder assyrische Vestalin, einzukleiden, so dass alle Welt, wegen der grossen Aehnlichkeit von Sohn und Mutter, diese in ihm zu erblicken, nicht umhin können soll. [1]) Der Hauptcoup aber ist: dass Semiramis von ihrem Reichs- und Staatsrath, in den Kleidern ihres Sohnes Ninias, für diesen gehalten, die Regierung antritt, die fünftägige Herrschaft, ihrem ursprünglichen Plan gemäss, als eine stetige und lebenslängliche fortzuführen entschlossen. Um die Täuschung zu verstärken, lässt sie vom Staatsrathe Xanto einen, wie von der Königin Semiramis aus dem Stifte der heiligen Jungfrauen geschriebenen und mit ihrem Siegel beglaubigten Brief vorlesen, worin sie den Tod ihres geliebten Gemahles, Königs Nino, als eine feierliche Entführung durch seine Eltern, Belo und Juno, und Entrückung in den Himmel darstellt, nachdem Vater Belo die Thronfolge des Prinzen Ninias geboten und angeordnet. Hierauf entfaltet das Fluggespann des Elternpaares, die Schwäne, seine weissen Fittige und schwebt, sanft segelnd durch die Luft und die schwarzen Schnäbel zu den lieblichsten Melodien erschliessend, mit dem goldenen Wagen dem Himmel zu. [2]) Der aus dem Tempel der Priesterinnen geschriebene Brief bezweckte nur, die Reichswürdner aufzufordern, dem Befehle des vergötterten Urahns Folge zu leisten, und ihren Sohn Ninias — sie selbst nämlich — zum Könige zu krönen. Die assyrischen Reichsgrossen wären keine Staatsräthe, wenn sie

1) al fin él queda hecha una donzella
entres las otras Virgines Vestales,
i en el rostro, que es esse mismo tuyo,
juzgarán todos que eres tu sin duda.

2) — quando abriendo
Las blancas alas i las negras bocas
los cisnes hermosissimos partieron
cantando con dulcissima armonia
i por el aire con suave corso
el rico carro al cielo conduzieron.

dem königlichen Handschreiben nicht zujauchzen und buchstäblich nachleben wollten.

Nun ist es Zeit, dass Zelabo den alten König aus dem Kerker in Fesseln herbeiführe. König Nino steht vor seiner für Ninias gehaltenen Gemahlin Semiramis, mit Ketten belastet. „Geliebter Sohn" — ist des greisen Königs erste Ansprache — „meine einzige Liebe und Hoffnung! Von welcher Furie bist du besessen? Wer hat deine Gemüthsart so plötzlich verändert? Sprich, was willst du mit deinem liebevollen Vater beginnen? Und was hast du vor mit deiner süssen Mutter? [1]) Wenn aber, wie ich vermuthe, du mit derselben Grausamkeit deine Mutter getödtet hast, so spalte auch meine Brust und lass ausreissen mir das Herz!... O säume nicht, mein Sohn, sage schnell, ob deine geliebte Mutter lebt?" [2])

Semiramis lässt ihn bei dem Glauben, die Königin sey ermordet. Nino verflucht den Sohn, den Vater- und Muttermörder, und will durch Selbstmord seinem Schicksal zuvorkommen. Sie lässt ihm den Giftbecher reichen und befiehlt die Leiche zur Stelle in das stärkste Feuer zu werfen. Hierauf erklärt sie, sie müsse sich entfernen, „denn diese Liebe und dieses Weinen könnten Eisen und harte Kiesel rühren." [3]) Noch mehr könnten Eisen und Kiesel über den so kläglich missrathenen Ausgang einer an sich höchst wirksamen, ja erschütternden Situation weinen

1) Hijo mio querido,
mi verdadero amor i mi esperança,
que furia te ha regido?
quien causa en ti tan aspera mndança?
que quieres di de tn amoroso padre?
i di qne as hecho de tn dnlce madre? . . ,

2) Mas si segun sospecho
con la misma crueldad tu madre as muerto,
rompe luego mi pecho,
sea esta triste corazon abierto . . .
Dime lnego no tardes
hijo si bive tu querida madre?

3) i en un inmenso fuego
lnego le echad . . .
Yo me entro, qne a un metal, a un duro canto
pueden mover aquel amor i llanto.

— erschütternd, wenn die Vorführung des Königs besser motivirt, und der Beweggrund aus vorhergegangenen Momenten sich klar ergäbe. So aber ist die Scene ein blosser Theatercoup.[1]) Dass Semiramis in Einem Athem die grausame Ermordung des Königs befiehlt und, übermannt von Mitleid, sich zurückzieht, erregt Lachen. Zwei solche Entschliessungen zu gleicherzeit konnten sich wieder nur in einem Gehirn paaren, dem das spanische Parallelogramm als Muttermal eingedrückt ist. Ein ähnliches Erbarmen bewegt Zelabo's Herz, der den unglücklichen König nicht in dem Wahne will sterben lassen, dass sein Geschick sein Sohn Ninias verschulde. Die er da weggehen sehe, das sey die Königin, die der König, getäuscht durch Kleid und Aehnlichkeit mit Ninias, für diesen genommen.[2]) Nachdem der greise Fürst sein Herz durch einen kräftigen in künstlich verschlungenen Reimstrophen hingewetterten Fluch entladen, muss er doch wieder Gift schlucken und wird von den zwei stehenden Leichenbesorgern des Stückes, dem Zopiro und Zelabo, auch sogleich fortgetragen, um, laut Befehl der Königin, in's Feuer geworfen zu werden.[3])

---

1) Dem Aelian zufolge (a. a. O.) befahl Semiramis ihren Leibwächtern den König zu tödten: προςέττιζε τοῖς δορυφόροις τὸν βασιλέα κτεῖναι. Nach Diod. Sic. (a. a. O.) Bericht wäre König Nino nur eingekerkert worden. Plutarch lässt ihn im Kerker umbringen; Trogus (Justinus) eines natürlichen Todes sterben („decessisse Ninum“ Lib. I. c. 1.). Semiramis scheint, historischen Zeugnissen gemäss, die Regierung hauptsächlich wegen der Unmündigkeit des Sohnes übernommen zu haben. S. Mureti Var. Lect. I, 6. c. 18. Aus solchem Hochpunkt das Leben dieser berühmtesten Heldenkönigin des Ostens von einem berufenen dramatischen Dichter beleuchtet — eine Semiramistragödie in solchem Lichte gehalten, könnte vielleicht selbst Calderon's glänzendes Meteor: „Die Tochter der Luft“, als eine blosse Luftspiegelung eben von dramatisch-tragischer Poesie darweisen.

2) Quiero desengañarte;
no mueras triste Rei tan engañado
la que de aqui se parte
es tu muger, que de tu hijo amado
el parecer del rostro i el vestido
tiene con que tu la has desconocido.

3) Zel. Vamos i en un fuego
Como mandó la Reina le pondremos.

In der dritten Jornada entkleidet sich Königin Semiramis, vor dem versammelten Reichsrath, der königlichen Gewalt und zugleich der Beinkleider ihres Sohnes, aber erst nach sechs Jahren Zwischenact, und in Babylon, das sie mittlerweile erbaut hatte, und nachdem sie jene Semiramisthaten vollbracht, an die noch heutigentags, nach 4000 Jahren, kein Mensch glaubt, die hängenden Gärten miteingerechnet. Beim Ablegen der Herrschaftsinsignien bringt die Königin dem Reichsrath jene Thatumstände, in trefflich gebauten Terzinen, in Erinnerung, mit dem Wunsche, dass ihr Sohn Ninias nunmehr den Thron besteige. [1]) Allein mit dem Sohn geblieben, schreitet Semiramis zu ihrer letzten Grossthat: den Sohn zum Inceste zu bewegen, vorerst durch die Blume. Zameis versteht diese Blumensprache nicht. [2]) Die scheussliche Leidenschaft der Mutter krümmt sich nun wie ein Drache, der sich aus den brennenden Trümmern eines vom Erdbeben zusammengestürzten Berges hervorarbeitet. „Unermesslich ist mein Schmerz und meine Qual; ich stehe mitten in einem Feuer und Alles für — Zameis. Wo gehst du hin? Semir. Auf mein Zimmer." [3]) Zameis hat nun so gut verstanden, dass er in einem Terzinen-Monologe den Vater um Erlaubniss bittet, ihn an der Mutter zu rächen, unbekümmert um den Mutterleib, der ihn getragen. [4]) Die Königin kehrt wieder. Und nun das Umschlingen und Umwinden des Sohnes mit blutschänderischen Lockungen. Zunächst mit den Ringelgliedern zärtlich üppiger Reimstrophen. Zameis ist zu Muthe, wie dem von Laokoon's Drachen mitumstrickten Sohne. Er entreisst sich den tödtlich

---

1) — que se admita
Ninias mi hijo a las reales sillas.

2) No entiendo amada madre tus razones.

3) Som. Immenso es mi dolor i mi tormento;
atada estoi i en medio estoi de un fuego todo por . . .
Zam. Donde vas? Som. A mi apossento.

4) O padre amado permitid que acierte
a vengar vuestra muerte lastima
si puedo yo a mi madre dar la muerte.
Si por vengaros no es injusta cosa
matar a quien me traxo en tus entrañas,
yo mataré á mi madre rigurosa.

schmeichlerischen Strophenumflechtungen; den verruchten, die Schamröthe wegzehrenden und die Blutschande einhauchenden Liebkosungen der lusterglühten, in Reimpaaren gespaltenen Flammenzunge. Sie züngelt ihm nach: Sterben, des grausamsten Todes sterben in seiner Gegenwart sey ihr süsser, als ohne ihn leben. Verfolgen, ereilen, fassen möchte sie ihn, bis sie ihn durchdrungen mit ihren frevelhaften Gluthen, und Mutter und Sohn auflodern zu Einer flammenden Blutschande. [1]) Zelabo tritt ihr in den Weg; sie schwingt sich über ihn fort mit den Flugfeuerfittigen einer Drachin Medea! die nicht nach dem Blute ihrer Kinder, sondern nach Blutschande mit ihnen schnaubt und lechzt. Das Nachsehen versüsst sich Zelabo mit 25 bitteren Octaven, die ein 7 Seiten langes Lied von der geliebten Freiheit und der schmerzlich herben Knechtschaft singen. [2]) Vom Hofe, dem Chaos von Verrath und Lüge, Wuth und Zorn. [3]) Zelabo, der all diese Ingredienzien in den Hofhexenkessel haufenweis hineingeschnitten, wie kommt Zelabo dazu, jetzt in diesen Hexenkessel 25 Octaven zu speien mit moralischer Entrüstung? Um an dieser Stelle sein Chorlied zu singen, unus pro multis, wo die 25 Octaven hinpassen, wie die Glossen, die er über das infernalische Werkzeug von Schlächterfleisch, über die Zunge, macht [4]), auf die seinige pas-

1) No puedo sin ti passar,
no puedo sin ti bivir,
por fuerça te é de buscar,
por fuerça te é de seguir
por fuerça te é de alcançar.
No puedes huir de mi
que he de correr mucho yo,
pues quiese que sea assi
el cruel que á mi me hirio
dexandote sano a ti.

2) o libertad dulcissima i querida!
o servitud amarga i dolorida!

3) O corte! cuyo caos, que se compone
de todo cuanto la quietad destruye,
quién siente tus traiciones i mentiras
qué espera de tus farsas i tus iras?

4) este mostro infernal orrendo i fiero . . .
instrumento de carne carnicero
Lengua de embidia vial . . .

sen, die von 25 Octaven überfliesst. Der Oberste der Leibwache verdiente die 25 aufgezählt auf den Hintersten der Leibwache mit dem spanischen in acht Knoten gegliederten Octavenröhrchen! Heil dir, Diareo, wackerer Thürsteher (portero), der den achtmal 25 Versen des königlich assyrischen Gardeobersten ein Ziel setzt mit der Meldung von der Königin Semiramis gräulvollem Ende durch ihres Sohnes Schwert, welche Meldung zugleich ihr Curriculum vitae enthält, das, womöglich, noch gräulicher als ihr Ende, wovon u. A. die tausend Liebhaber zeugen, die sie sämmtlich ermorden liess, nachdem die tausend Mohren ihre Schuldigkeit gethan — einer der rüstigsten, der Zopiro, mit darunter, „aquel buen Zopi": „jener gute Zopi." [1]) Das Curriculum des Thürstehers recapitulirt aber auch die unsterblichen Grossthaten und Grossbauten der von des Sohnes Schwert zerfleischten Königin Semiramis, die „hängenden Gärten" natürlich obenau[2]), die von der Semiramis so unzertrennlich sind, wie die hängenden Brüste von einem alten Weib.

Dem Grossbau unserer Semiramis-Tragedia setzt aber der junge König Zameis, gen. Ninias, die Krone mit dem ungeheueren Bären auf, den er der Gesammtbevölkerung von Babylon, Assyrien, Baktrien und Mesopotamien, mit Reichsrath und Staatswürdnern an der Spitze, aufbindet. Der Bär ist die Taube, in welche sich — so thut er kund — die Königin-Mutter vor seinen Augen verwandelt. Und malt die Verwandlung mit dem Miniaturpinsel von Ovid's Metamorphosen aus. Nach geschehener Verwandlung nahm die Taube den Flug gen Himmel, wo sie von dem Ahnenpaar der assyrischen Dynastie, von Belo und Juno, in einer von Perlen und Juwelen übersäten Wolkenglorie empfangen und in die Wohnung der Unsterblichen und Seligen aufgenommen ward, umtönt von den lieblichsten Klängen einer sanf-

---

1) — ha muerto
a mas de mil mancebos con quien ella
ha dado fin a su apetito ciego
gozando a cada qual sola una noche . . .
por sus manos murio aquel buen Zopi.

2) que diré de los huertos milagrosos?

ten und süssen Musik.[1]) Der Reichsrath geräth bei dieser Schilderung der Taubentransfiguration in Verzückung und huldigt dem Sohn der verhimmelten Taube als einem Göttersprössling. Nur Zelabo und der Thürwärtel, Diareo, durchschauen den Trug des jungen Königs, der eine so glänzende Erstlingsprobe von seinem politischen Talente und seiner Regierungskunst abgelegt, welche bekanntlich in der Kunst besteht, die Menschen zu täuschen: Politica est ars fallendi homines. Zelabo und Diareo glossiren die Huldigung der Staatsräthe und den Trug des jungen Despoten mit ironischen Aparte's.[2]) Diese satyrische, gegen die frevel- und lastervolle Willkürherrschaft, und wer weiss, ob nicht auch gegen allen baalspfaffenthümlichen Verhimmelungstrug, gerichtete Intention vonseiten des Dichters, scheint uns die bemerkenswertheste Eigenthümlichkeit in Virues' Semiramistragödie. Ein schwächlicher Nothbehelf für die poetisch-tragische Katharsis, die uns aber die grössten Meister des spanischen Drama's werden vermissen lassen. Hier ist doch mindestens der Instinct, eine dunkle Empfindung für solches Läuterungsbedürfniss in den beiden episodischen Figuren zum Ausdruck gebracht, deren eine, Zelabo, sogar in einer Art von Parabase, in seinem 25 Octaven langen Monolog, ein Vivat der „Freiheit" ausbringt, und ein Pereat der „Knechtschaft." Die letzte Scene setzt das Tüpfelchen auf's I. Gegen Zelabo und Diareo geht der junge König Zameis frei mit der Sprache heraus, und wünscht sich Glück, dass er das „grausame Tigerweib" gefällt, und fordert Beide auf, im Verein mit ihm zurstelle den „buhlsüchtigen Leib" den Flammen zu übergeben.[3]) In einer Schlussoctave empfiehlt 'Trage-

1) hirió nuestros oidos, en el punto
que llegó la paloma al cielo santo
un tan suave i dulcecontrapunto,
un tan sonoro i regalado canto . . .

2) Diareo (que priessa que se dan a consolarle
Zelabo Essos son los engaños de los ombres).
Zelabo (qne fingir tan astnto i engañose
Diareo En cnerpo i alma es cual su madre).

3) Felizmente la muerte me sucede
de esta tigre cruel, desta leona . . .
Aora vamos con presteza luego
a dar este lacivo cuerpo al fuego.

dia' in Person das erlauchte Beispiel von Tugenden und Lastern, die sie herzählt. Eine andere Eigenthümlichkeit der Semiramistragödie des Capitan Virués erblicken wir darin, dass sie in Styl und Composition vielleicht mehr als irgend ein anderes spanisches Drama des 16. Jahrh. die italienische Schule verräth und am wenigsten in die Fusstapfen der spanischen Manier tritt; sich frei bewahrend vor spitzfindigen Uebertriebenheiten des Ausdrucks und jenen luxurirenden Auswüchsen der Empfindungsbezeichnung, die in den Dramen der grössten Meister der spanischen Comedia den güldenen — gleichen, welche die an den betreffenden Stellen mit Aftergewächsen behafteten Philister, als deren Votivabbilder, in den jüdischen Tempel stifteten. Diesen gegenüber zeichnet sich der lyrisch-pathetische Styl in Virues' Semiramis durch Klarheit aus, durch krystallene Durchsichtigkeit der Empfindung und des sprachlichen Ausdrucks. Die spanischen Literatoren, Agustin Montiano y Luyando[1]), Martinez de la Rosa[2]), Leandro Moratin[3]), Alberto Listá[4]), rügen übereinstimmend die äusseren Mängel und Zerfahrenheiten, worin der Dichter der 'gran Semiramis' sich mit den Meistern der Comedia des 17. Jahrh. berührt; dessen Sünden namentlich gegen die drei Einheiten; deuten aber nicht die eigenthümlichen Vorzüge an, die ihn von jenen unterscheiden und, trotz der Verstösse gegen das classische Schema, den italienischen Vorbildern näher stellen, als seinen Landesgenossen, den Schöpfern jener glänzenden Dramenmeteore, jener transcendenten Phantasiestücke voll singender Strophenengelglorien, begleitet von parallelen Situationen, Figuren und Conflicten, Doppelflöten und Theaterstreichinstrumenten.

Um der Einhaltung der classischen Regeln, namentlich um der Beobachtung der drei Einheiten willen, stellt die spanische Dramaturgie des Cristobal de Virués

Tragedia de Elisa Dido

seinen übrigen voran. Gelegentlich der italienischen Dido-Dramen geschah auch der Dido des Virués Erwähnung[5]); doch weicht

1) Disc. sobr. las Trag. españoles, Madr. 1750. 4°. p. 27 f. — 2) a. a. O. Apend. p. 153 f. — 3) a. a. O. p. 214. — 4) a. a. O. 8. Leccion, p. 114. — 5) Gesch. d. Dram. V, 399.

dieselbe von den bekannten Didotragödien darin ab, dass sie die dem Verhältnisse zu Aeneas vorhergegangene Epoche ihrer Heldin behandelt. Im ersten der fünf Acte giebt Dido, im Tempel des Jupiter zu Cartago und in Gegenwart der Grossen ihres Reichs, dem Ahenamida, Abgesandten des Königs Yarbas, der Cartago belagert, um Dido zu erobern, das Nothversprechen, sich mit ihm vermählen zu wollen. Unter den Reichsgrossen widerstreben zwei dieser Verbindung: Carquedonio und Seleuco, beide in die Königin verliebt. Dido's vorkarthagische Schicksale in ihrer Heimath, Tyrus, mit ihrem Bruder Pigmalion, ihrem Gatten Siqueo (Sychaeos), dessen tragisches Jammergeschick es ist, in allen Didodramen als Geist zu spuken, erzählt Ismenia der als Gefangenen in Cartago weilenden Delbora. Ausserdem füllt noch den Act Carquedonio's bei Ismenia eingelegte Bitte um ihre Verwendung und Fürsprache bei der Königin Dido zu seinen Gunsten, über deren Gleichgültigkeit gegen ihn und seine Liebe er sich bitter beklagt. Coro hat üblichermaassen das letzte Wort.

Eine zwischen Ismenia und Seleuco obwaltende Vertrauensangelegenheit ganz anderer Art bringt die erste Scene des zweiten Acts zur Sprache. Seleuco weiht seine Geliebte Ismenia in seine Liebe für Dido ein mit der dringenden Bitte, ihn für diese ihr, der Ismenia, gespielte Täuschung zu tödten. Ismenia begnügt sich mit einem sein Leben verschonenden Verzweiflungsabgang. Hierauf theilt uns die frei in Cartago umhergehende Gefangene, Delbora, ihre Leidenschaft für Carquedonio mit, erzählt eine langweilige Geschichte, wie sie Carquedonio's Gefangene geworden, von ihm die Freiheit erhalten, dieselbe verweigert und es vorgezogen habe, ihn, als freiwillige Gefangene, als schlimmster aller bösen Geister, als Geist aufdringlicher Liebe, auf Schritt und Tritt in Cartago zu verfolgen. Abwechselnd mit diesem Geschäft, treibt die Gefangene in Cartago das nicht minder lästige: Dido's Vorgeschichten zu erzählen, und den fallengelassenen oder durchschnittenen Faden derselben immer wieder aufzunehmen und weiterzuspinnen. So knüpft sie jetzt, bei ihrem nächsten Begegniss mit Ismenia, den im ersten Act abgerissenen Rest von Siqueo's der Dido im Traum ertheilten Antwort wieder an, und als sie Carquedonio abermals, wie im

ersten Act, unterbricht und ihr Erzählungsgespinnst durchreisst, um ihr zu erklären, dass er, nach reiflicher Ueberlegung, ausser Stande sey, ihre Liebe zu erwiedern, nimmt die Erzählungsspinne den wiederholt abgerissenen Faden zum drittenmal ruhig auf, und überspinnt das für ihre Liebe taube Ohr des Carquedonio mit der Fortsetzung ihrer Geschichte von Dido und deren Alp- und Nachtmännlein, Siqueo. Selbstverständlich lässt Coro auch den zweiten Acto nicht vorübergehen, ohne seine moutarde après diner dazu zu geben.

Mit dem dritten Act bringt Abenamida zugleich drei werthvolle Brautgeschenke der Königin Dido von Yarbas aus dem Lager mit: ein Schwert, eine Krone und einen Ring. Die Königin nimmt die Geschenke mit verbindlichstem Danke an, kann aber doch nicht umhin, in einem Zwiegespräch mit Ismenia, auf ihren seligen als Nachtgeist sie heimsuchenden Spukemann, den Siqueo, zurückzukommen. Nun ist die Gefangene in Cartago, die Delbora, selbst diejenige, welche Dido's ihr in's Handwerk pfuschende Siqueo-Geschichte mitten entzweireisst, um diese auf ihre Spuhle zu wickeln, und der Ismenia von Dido's Flucht aus Tiro (Tyrus) nach Cartago haarklein zu erzählen. Aber schon bei der ersten Station schneidet Pirro dem schnurrenden Spinnrad von Didogeschichten mit stets rückwärts laufendem Faden [1]) den Garn durch mit der Meldung, dass Carquedonio und Seleuco Yarbas' Kriegslager überrumpelt hätten, der Kampf noch fortdauere, dessen Fortsetzung und Ende aber erst im vierten Act von — der Gefangenen in Cartago? — nein, vielmehr als Ablösung, von Abenamida erzählt werden wird, wonach Dido's Parallelliebhaberpaar, der Carquedonio und der Seleuco, auf dem Kampfplatze geblieben.

Im fünften Act zieht Yarbas als Sieger in Cartago ein. Hochzeitsfestlichkeiten werden bereitet, die jedoch die Delbora in keiner Weise abhalten können, ihre Siqueo-Rädlein fürder surren zu lassen, bis Königin Dido, mit dem von Yarbas ihr als Brautgeschenk zugesandten Schwert ihren Lebensfaden und bei dieser Gelegenheit auch Delbora's Erzählungsfaden abschneidet. So findet Yarbas seine königliche Brautwittwe mit

1) ne currente rota funis eat retro. Hor.

dem Schwert in der Brust, sein zweites Brautgeschenk, die Krone, zu ihren Füssen, und ein Papierblatt in der Hand, worauf zu lesen: Die Verblichene habe ewige Treue ihrem ersten Gatten geschworen, und, um diesen Schwur nicht zu brechen, sich selbst den Tod gegeben. Ströme von Thränen werden der Königin nachgeweint. Am untröstlichsten ist Delbora, welcher mit Dido's letztem Athem der Erzählungsfaden ausgeht. Wer weiss, ob nicht Siqueo's Nachtgeist in Gestalt der Delbora als Gefangene in Cartago umging, um abgerissene und immer wieder angeknüpfte Gespenstergeschichten von seiner und Dido's ehelicher Treue und Liebe zu erzählen! Es bedarf wohl keiner Erinnerung, dass Coro auch am Schlusse des 3., 4. und 5. Actes wie gewöhnlich auf dem letzten Loche pfeift. „Nach meiner Meinung“, sagt Moratin, „ist diese Tragödie die am wenigsten mangelhafte von allen, die bis dahin in Spanien geschrieben worden; der Verfasser wusste sich den Einheiten des Ortes, der Zeit und der Handlung zu unterwerfen.“ Nicht drei, dreitausend Einheiten wiegen an verzweifelt langweiligem Einerlei die Eine Figur, die Delbora, nicht auf, die, wie der unverbrennbare Spanier, stets dieselben Fädenreste aus dem Halse haspelt. Diese Delbora ist die Personification der drei Einheiten selber in ihrer ewig sich selbst wiederkäuenden Einförmigkeit. Für jede der drei Einheiten nimmt Delbora den biographischen Dido-Faden dreimal auf, als dramaturgischen, in dem durch sämmtliche fünf Acte sich hindurchziehenden Einheitsfaden factisch gelieferten Nachweis von der Unverbrüchlichkeit der Dreieinheiten. Delbora's Illustration möchte das einzige Beispiel dieser Art in der Geschichte des Drama's darbieten und insofern die Eigenthümlichkeiten des Virués um eine Neuerung und merkwürdige dramatische Erfindung mehr bereichern, die leider nur das dramatische Talent in Frage stellt. Seine Tragedia,

La infeliz Marcela,
(Die unglückliche Marcela)

zeichnet ebenfalls eine Eigenthümlichkeit aus: dass nämlich die drei Acte nicht 'Jornadas', sondern 'Partes' heissen. Parte primera zeigt uns ein an der Küste von Galicia gescheitertes Schiff, worin die Titelheldin, Prinzessin Marcela, die Verlobte

des Principe Landino, sich befindet. Glücklicherweise gehört sie und die andern Personen des Drama's zu den Geretteten. Einer derselben, Conde Alarico, lässt aus Compostela eine Kutsche für die auf einem Felsen eingeschlafene Prinzessin holen. Währenddessen vertraut der Conde seinem Mitgeretteten, Tersilo, dass er in die Prinzessin Marcela sterbensverliebt sey. Tersilo macht dem Conde Vorwürfe darüber; die Degen kreuzen sich; Tersilo wird tödtlich verwundet. Vom Geräusch erwacht Marcela, flieht; Conde Alarico hinter ihr her. Tersilo, der hülflos in seinem Blute daliegt, langweilt sich und stimmt eine Xácara von 100 Versen an, „voll sinnreicher Metaphern und tiefsinniger Reflexionen."[1]) Inzwischen hat Alarico's Bruder, Ismeno, aus Compostela einen Wagen herbeigeschafft, wozu nur die Prinzessin fehlt. In deren Ermangelung benutzt der am Sterben liegende Tersilo die Kutsche, worin ihn Ismeno nach Compostela fährt. Alarico hat mittlerweile die fliehende Marcela erreicht, und ergriffen. Vor weiteren Angriffen bewahrt die Prinzessin der im Gebirge hausende Räuberhauptmann, Formio, der die Prinzessin den Satyrarmen des Alarico entreisst, und der Obhut seiner Dirne, Felina, anvertraut. Diese durchsucht die Prinzessin, nach allen sieben Sachen greifend, in der Voraussetzung, verborgene Schätze bei ihr zu finden, und befiehlt ihr, sich flugs zu entkleiden ohne alle Umstände.[2]) Zum Glück für die „unglückliche Marcela" erscheint ihr in dem wackern Caballero Oronte, der sich in dieser Gebirgsgegend als Alter vom Berge angekauft, ein Retter in der Noth. Er befreit die noch in ihren Kleidern befindliche Marcela aus den Händen der Räuber und ihrer, Prinzessinnen bis auf's Hemde inclusive ausziehenden Dirne Felina, und führt sie auf sein Bergschloss. Wer erkennt nicht sogleich in dieser 'Parte primera' die Episode von der Isabella aus Ariosto's Orlando, c. XIII.! und wer nicht in solchem aus baaren Zufälligkeitsbegebnissen und abenteuerlichen Motiven zur Exposition einer Tragödie zusammengestoppelten

1) „llena de metaforas ingeniosas y reflexiones profundas." Morat. a. a. O. p. 216.

2) Alora bien en mi presencia
se desnuede en carnes luego.

Incidenzenflickwerk den schlagendsten Beweis für des Dichters Mangel an Einsicht und dramatischer Erfindung! — Parte segunda ist noch reicher an undramatischen Ereignissen und Abenteuern. Dieser „zweite Theil" beginnt mit des galicischen Prinzen Landino Klage in schmucken und zierlich gebauten Terzinen über Marcela's langes Ausbleiben, und endigt mit der von Hirten dem Prinzen überbrachten Nachricht, dass sich Marcela in den Händen der Räuber befinde, die mittlerweile einen Ueberfall auf Oronte's Bergschloss ausgeführt und Marcela's Freund in der Noth, den Oronte, sammt dessen Schützling, Marcela, gefangen eingebracht hatten. Die Lücke zwischen Anfang und Ende der „parte segunda" stopft eine weitschweifige, mit allerlei Abenteuerfüllsel farcirte Erzählung des vom Räuberhauptmann Formio auf der Flucht ergriffenen Conde Alarico, der seine und seines früheren Freundes, des Prinzen Landino, Lebensgeschichte der Räuberdirne, Felina, zum Besten giebt. Zur Lückenverstopfung trägt ferner bei: die vom Räuberhauptmann, Formio, der wiedereingefangenen Prinzessin Marcela gemachte Liebeserklärung, die alsbald in eine gegenseitige Schimpfscene umschlägt. Das Füllsel versorgt ausserdem noch eine Blutwurst, womit die in Alarico verliebte Felina ihren Räuberhauptmann, Formio, vergiften will; und eine Karaffe frisches Wasser, das, mit Gift geschwängert, Formio der Felina bestimmt. Wurst und Wasserflasche — so zettelt es die Giftmischerin, die Parte terceira der Marcela-Tragedia — geniesst aber nicht Formio, dem mit geheuchelter Liebeszärtlichkeit Felina ihren Giftklos aufschmeichelt; schlürft nicht Felina, der Formio mit süssen Worten und Mienen den Trank kredenzt; sondern die Prinzessin Marcela, die zufällig von beiden Giftspenden kostet und bald in einen Schlaf versinkt, der eben so tief wie ewig. Unterdessen hat Prinz Landino die Räuberhöhle überrumpelt und allesammt, die ganze Bande, die Gefangenen, den Alten vom Berge, den Oronte und den Conde Alarico miteinbegriffen, und die Felina nicht ausgenommen, über die Klinge springen lassen; so dass, die Leiche der Marcela miteingerechnet, das ganze dramatische Personal der Marcela-Tragedia, mit einziger Ausnahme des Prinzen Landino, dem nur sein Generalabschlächtergeschäft das Leben erhält, gänzlich ausstirbt. Kaum dürfte die dramatische Literatur irgend

eines Nationaltheaters ein gehaltlos wüsteres Räuberabenteuerstück, als diese Marcela-Tragödie, aufweisen, die ihre Parallelsymbole in der vergifteten Blutwurst, als dem Sinnbilde ihres Inhaltsfüllsels, und in der wasserhellen, krystallklaren Giftflasche, als Emblem ihrer reinen kunstfertigen Versification, erkennen darf. Dennoch gelingt es unserem wunderlichen Capitan Virués in der

Tragedia de Atila furioso
(Tragödie vom wüthenden Atila)

seine Marcela-Tragödie im wüsten Unsinn und in Tollhaustragik thurmhoch, narrenthurmhoch zu überragen. Die beiden Tragödien ergänzen einander wie die beiden extremen Formen von Gehirnkrankheiten: unheilbarer Blödsinn und unheilbare, kettentolle Tobsucht. Jede der drei Jornadas der Atila-Tragedia ist eine Tollhauszelle schlimmster Art. Die Königin, Atila's Gemahlin, ist toll vor Liebe zu Flaminio: König Atila's in Mannskleider verlarvte Maitresse, Flaminia, toll nach der Krone und von wahnsinniger Begierde entbrannt, die Königin-Gemahlin zu verdrängen. Gerardo, tollverliebt in die Königin. Celia, eine als Gefangene in Atila's Palast, oder Tollhaus umherschweifende Königin, geliebt von Atila, rasendtoll schlechtweg. Durch Flaminia von einer heimlichen Zusammenkunft des Gerardo mit der Königin benachrichtigt, überrascht Atila das Buhlpaar in einer närrischen Situation, spiesst sie wie ein Paar Lerchen, und heirathet auf dem Fleck die Celia. Darüber eifersuchtstoll, mischt Flaminia dem Atila einen Gifttrank, der ihn zwangsjackenfähig macht, und zu mordsüchtigem Rasen entflammt von ausgesprochenster maniacalischer Würglust. Im ersten Wuthanfall ermordet König Atila seine ihm eben angetraute Gemahlin, Celia; wirft sich wahnsinnig auf Flaminia und erdrosselt sie. Ein gekapertes Schiff befiehlt er sammt Mannschaft und Capitän, zur Belustigung des Volkes, in Brand zu stecken. Den Gouverneur von Regensburg, früher „Visitator zu Nürnberg" [1]), lässt er für nichts und wiedernichts an einer Thurmzinne aufknüpfen. Drei Brüder, die ihren Vater aus dem Kerker befreiten, worin derselbe seit sechs Jahren wegen einer nicht geleisteten Rück-

1) Visitador de Nuremburga.

standszahlung an die königliche Kammer eingesperrt sass, heisst der tollwüthige Hunnen-König viertheilen. Dem römischen Gesandten, der ihm nicht ehrfurchtsvoll genug begegnete, lässt er die Ohren abschneiden und die Nasenlöcher aufschlitzen. Fünfundvierzig Weiber müssen ihre muthvolle Vertheidigung einer von Atila's Soldaten erstürmten Vestung mit dem Hungertode auf der Platte eines Thurmes büssen, wohin er sie, paarweis zusammengefesselt, hatte schaffen lassen. Den Guillermo, König von Slavonien, befiehlt er, blos um eine Probe königlichen Todes zur Schau zu stellen, den Löwen vorzuwerfen. Umsonst verwahrt sich der König von Slavonien gegen den Ehrgeiz, sich von Löwen zerreissen und fressen zu lassen, um das Schauspiel einer königlichen Todesart zu geben. Der Tollhausstyl in Atila's monologen und sonstigen Wuthausbrüchen entspricht vollkommen seiner Geistesverfassung. Lohenstein's, Hoffmann-Waldau's und Fähndrich Pistol's Redestyl erscheint nur als eine schwache Nachblüthe von Capitan Virués' Atila-Zungenschlag, der den rasenden Wütherich schliesslich todt niederstreckt. Die Gottesgeissel dieses Atila steckt in seiner Zunge.

Aehnliche Dramatiker, wie Christobal Virués, flogen — die bereits vorgeführten ungezählt — aus Juan de la Cueva's Schule noch ganze Schwärme aus, bis „das Wunder der Natur", bis der Sommervogel, „der Phönix der spanischen Bühne", der das dürre Reisig des verwitterten Nestes der ganzen Dramenhecke seiner Vorgänger zu Narden- und Cinnamomenstängeln fachte, — bis die Lope-Comedia aus deren gewürzreichen Flammen sich emporschwang. Jene Schwärme von Dramatikern vor Lope sind so zahlreich, dass L. Moratin nur den kleinsten Theil davon, und diesen nur in Bausch und Bogen namhaft macht [1]), aber keines

1) Cetina (Gutierre de) aus Sevilla, aus Juan de la Cueva's 'Exemplar poetico' uns dem Namen nach schon bekannt, focht in Italien, Africa und Flandern. Hatte Mexico besucht; starb um 1660 in Sevilla. Seine Poesien erschienen, unseres Wissens, zuerst abgedruckt nach einem alten Codice, im Besitze des Don Maria de Alava zu Sevilla, in dem 5. Bande der Bibl. de Autores esp. (Rivadeneyra), welcher die lyrischen Dichter des 16. u. 17. Jahrh. enthält, herausgegeben von Adolfo de Castro. Madr. 1857. Womit der Artikel 'Cetina' in Gallardo's 'Ensayo' (t. II.

ihrer Dramen in seiner 'Coleccion de Piezas dramaticas anteriores a Lope de Vega' aufnahm; noch auch in seinem 'Cata-

p. 410—447) zu vergleichen. Cetina's, so viel uns bekannt, noch ungedruckte Dramen blieben bis jetzt selbst für spanische Literatoren ungelesene Lesedramen. Wir finden nicht einmal den Titel erwähnt, weder bei Barrera noch Gallardo, noch bei Ad. de Castro.

Saldaña. Nicht erwähnt.

Cozar. Auch von diesem Dramatiker und Zeitgenossen des Cueva kennt die spanische Literaturgeschichte nur den Namen aus Cueva's 'Exemplar poetico.' *) Desgleichen von Fuentes, Ortiz, den Cueva im Ex. poet. 'el Ingenioso' nennt und dessen Taufname sogar für die spanische Literaturgeschichte verschollen.

Berrio (Gonzalo Matteo), um 1554 zu Granada geb., Licenciat. Von Doctor Navarro in seinem 'Discurso apologetico de las Comedias' unter den vorzüglichsten Dramatikern aufgezählt. Rojas Villandrando rühmt ihn in seiner 'Loa de Comedia' (Viage entretenido) 1602 als Erfinder der Comedias 'de Moros y de Cristianos.**) Lope de Vega nennt den Licenciado Berrio unter den 28 von ihm aufgezählten und dessungeachtet aus dem Buche des literaturgeschichtlichen Lebens ausgelöschten Dramatikern seiner Zeit als denjenigen, dessen Komödien mit allgemeinem Beifall gespielt wurden.***) Von diesen Comedias des Berrio ist nicht allein keine einzige im Druck erschienen, auch von dem Manuscripte derselben ist bis jetzt keine Zeile zur Kenntniss der spanischen Literatoren gekommen. †)

Loyola (Juan Bautista) aus Toledo, berühmt als Schauspieler und Dichter. Seine Comedia 'Andalla' preist Ag. Rojas in dem Viage, und das ist Alles. Loyola wird auch als Verfasser einer sinnreichen, allegorisch-moralischen Novelle genannt mit dem Titel: 'Viage y naufragios del Macedonio' „Reise und Schiffbrüche des Macedonio“ (Salam. 1587).

Mejia (Pedro) zu Sevilla um 1500 geb., Chronist Kaiser Karl's V. (Historia Imperial y Cesárea). Starb um 1552. Juan de la Cueva feiert ihn (Ex. p.)†† unter den Dramatikern der classischen Schule. Dieser Pedro

*) Yo fueron á estes leyes obedientes
Los sevillanos comicos, Guevara,
Gutierre de Cetina, Cozar, Fuentes,

) Estas empezó Berrio. — *) „que se representaron con general aplauso“. (La Dorotea act. IV. esc. 2.) — †) Estas comedias no se imprimeron y no tenemos noticia de que se conserve manuscrita ninguna de las del licenciado Berrio. Barrera y Leirado s. v.

††) — aquella rara
Musa de nuestro astrifero Mejia.
„Jene seltne Muse unseres sternenbekränzten Mejia“.

logo historico y critico' eine historisch-kritische Notiz von diesen Stücken gab, wenn man zwei oder drei ausnimmt.

Mejia ist nicht mit dem Licenciado Mejia de la Cerda zu verwechseln, dem Verfasser der Tragedia famosa do 'Doña Ines de Castro, Regina de Portugal', Zeitgenosse des Lope de Vega, und von dem und dessen Ines-Tragödie zukömmlichen Ortes noch die Rede seyn wird.

Artieda (Andres Rey de). Seine Vaterstadt ist Valencia, wo er 1549 zur Welt kam. Im 14. Lebensjahr graduirte er als Magister de Artes auf der Universität von Valencia (22. Oct. 1563). Den Doctortitel erhielt er im Alter von 20 Jahren auf der Universität von Toledo, wo er bürgerliches und kanonisches Recht studirt hatte. Er kämpfte bei Lepanto mit (1571), wo er drei Wunden davontrug;*) und wurde für seine auch in späteren Gefechten bewiesene Tapferkeit durch Capitänsrang ausgezeichnet. Zu Valencia liess Artieda 1581 seine Tragedia „Los Amantes" (de Teruel) „das Liebespaar von Teruel" erscheinen. 1591 wurde er feierlich in die hochberufene 'Academia de los Nocturnos' (Akademie der Nächtlichen) aufgenommen. Wahrscheinlich fällt seine Comedia: 'Los encantos de Merlin (Die Verzauberung des Merlin) in denselben Zeitraum. Von dieser in Ag. Rojas' 'Loa' gepriesenen Comedia**) hat sich, wie von anderen Komödien des Artieda: 'El Principe vicioso' (Der lasterhafte Fürst) und 'Amadis de Gaula' (Amadis von Gallien) nur der Titel erhalten. Zu Zaragoza veröffentlichte Artieda eine ausgewählte Sammlung seiner lyrischen Gedichte unter dem Namen Artemidoro.***) Die Sonetos und die „Epistola al marqués de Cuellar sobre la Comedia" (Brief über die Comedia an den Marques de Cuellar) haben den meisten literarischen Werth. In der Zuschrift 'Dedicatoria' an den Marques sagt Artieda: „Ich kann nicht glauben, dass Artemidoro sich keiner guten Aufnahme sollte zu erfreuen haben, da derselbe in dem 'Epitalamio' und dem grössten Theil der Discursos den Virgil vertritt, und in der 'Justas de Paris' (Wettstreit des Paris), in den Satiren und Epigrammen den göttlichen Ariosto, den ich so eifrig nachzuahmen strebte" u. s. w.†) Artieda starb zu Valencia 1613.

---

*) Artieda's Kampfgenosse, Cervantes, sagt von ihm (Viage del Parnaso)

'Mas rico de valor que de moneda'.
„Reicher an Tapferkeit als an Geld".

**) Hizo entonces Artieda
Sus encantos de Merlin.

***) Discursos, espistolas y epigramas de Artemidoro. 1605. — †) „no puedo creer que no sea muy bien recebido Artemidoro, pues en el 'epitalamio' y la mayor parte de los discursos represente á Virgilio y en

In der Liste der Dramatiker vor Lope de Vega sieht man auch den

Ueber Artieda's einziges bis jetzt bekanntes Drama, die Tragedia 'Los Amantes', hat zuerst der gelehrte Bibliograph, Salva, ausführliche Mittheilungen und Notizen dem Don J. E. Hartzenbusch. Herausgeber von Gabriel Tellez' (Tirso de Molina) Comedias zukommen lassen, welche Hartzenbusch instand setzten, Artieda's Traged. 'Los Amantes' mit Tirso de Molina's gleichnamigem Drama 'Los Amantes de Ternel' zu vergleichen. Die Erörterung der letzteren wird auch uns Gelegenheit geben, auf Artieda's Liebespaar von Teruel einen Rückblick zu werfen. Die erste biographische Nachricht über Andres Rey de Artieda ertheilte Frey Hipolito de Somper, Verfasser der 'Montesa ilustrada', Ende d. 17. Jahr., der sie dem Padre Rodriguez für dessen Bibl. Valenc. zukommen liess, worauf sie in die biographischen Wörterbücher des Jimeno und Latassa überging.

Wir fügen diesen Dramatikern, die als Bindeglieder zwischen Cueva's und Lope de Vega's Schule zu betrachten wären, noch

Joaqnin Romero de Cepeda

hinzu, von dem wir nichts weiter in Erfahrung gebracht, als dass der schon genannte Doctor Antonio Navarro in dem 'Discurso apologético de las Comedias' des Cepeda unter den guten Theaterdichtern zur Zeit des Lope de Vega erwähnt. Auch Rojas Villandrando in der 'Loa' (1603) und Cervantes im 'Viage' (1614) gedenken eines Cepeda, der kein anderer, als der in Rede stehende seyn kann. Ochoa's 'Coleccion' enthält zwei Stücke von ihm:

Comedia Selvage (Sevilla 1582). Die zwei ersten der vier Jornadas dieser Comedia sind nichts als die vier ersten Acte der 'Celestina' in zierlichen Redondillen-Octaven. Von der dritten Jornada ab verlässt Cepeda sein mustergültiges Vorbild und geht seinen eigenen Weg, der grösstentheils ein Holzweg. Cepeda's Lucrecia (Melibea) verlässt, in Begleitung der Kupplerin Gabrina (Celestina), das elterliche Haus und begiebt sich zu ihrem Geliebten Anacreo (Calisto). Lucrecia's Eltern und Gerichtsbeamte suchen die Tochter zuerst bei der Gabrina, dann bei Anacreo, mit dem sie aber schon durch das Fenster auf und davon ist, und Anacreo's Diener Rosio wird vor den Augen des Publicums gehenkt.

las 'Justas de Páris, satiras y epigramas al divino Ariosto, al cual he procurado imitar con tanto cuidado" etc. (Bibl. de Ant. esp. t. 5. Poetas liric. de los siglos XVI y XVII. Colecc. orden. de Adolfo de Castro. Madr. 1857. t. II. Apuntos biograf. p. LXXIX.

Die mit Federn über und über bestrichene Gabrina (emplumada) hat erst eine Ladung von faulen Aepfeln empfangen, womit sie die Strassenjungen bombardiren, und wird dann über die Grenze gebracht. Die Execution begleitet der Gerichtsbeamte mit freudigem Gelächter.*) In der vierten Jornada erscheint die zum Tode verurtheilte Lucrecia im Gebirge mit Bogen und Pfeil, ihr Jammerloos beweinend unter klagevoller Anrufung ihrer Eltern.**) Nach ihr tritt Anacreo auf, um nun auch seinerseits mit Wehklagen den Widerhall zu wecken. Hierauf kommen Lucrecia's Eltern, Arnaldo und Albina, als Pilger, im Gebirgswalde dahergezogen, ihre Tochter aufsuchend, ebenfalls, wie sich von selbst versteht, mit herzrührenden Jammerklagen das Waldrevier durchpürschend. Nachdem das Elternpaar eine Weile ausgeruht, und nun seinen Weg fortsetzen will, sieht es sich von zwei Räubern, Tarisio und Troco, überfallen. Der alte Arnaldo erliegt den Räubern; doch tödtet den Einen derselben der herbeigeeilte Anacreo. Dieser erkennt Lucrecia's Mutter, Albina, und während er ihr die Leiche ihres Gatten, Arnaldo, begraben hilft, trollen zwei Waldmännor (Selvages), die Taufpathen dor 'Comedia Selvage', daher, dio den Anacreo mit Haut und Haaren frässen, wenn nicht die im rechten Augenblick hinzugetretene Lucrecia den einen Waldmann durch einen Pfeilschuss erlegte, und Anacreo dem zweiten den Garaus machte. Mutter und Geliebter statten der von ihnen nicht erkannten Retterin den verbindlichsten Dank ab. Die Mutter glaubt in ihr die Göttin Minerva oder Diana zu schauen.***) Endlich giebt sich die keusche Diana als die keusche mit dem Anacreo davongelaufene Lucrecia zu erkennen und wird, nach einem Trio von wechselseitigen Freudenbegrüssungen, von der Mutter am Grabe des Vaters mit dem Entehrer und Verführer vermählt. O treffliche Wildlings-Comedia, die am gesunden Körper der 'Celestina' als wildes Fleisch wuchert!

Romero de Cepeda's

Comedia Metamorfosea

behandelt Liebeswandelungen unter Hirtenliebespaaren, infolge von Liebeslaune. Der Schäfer Medoro singt in Quintillen und Decimen ein Loblied

---

*) ¡ O que donoso placer!
La risa acá me retoza.

**) ¡ Ay de tí, mi padre Arnaldo,
Ay mi madre tan amada! . . .
— — — — — — —
Aquí acabaré mis dias
Sin ser de nadie buscada.

***) Alb. ¡ O presencia soberana!
Señora ¿ quien sois, deci?
Que ségun lo que en vos ví
O sois Minerva, ó Diana.

seinem Glücke, frei zu seyn von Liebeslust und Leid *), und wirft sich hin in's Gras und schläft vor Wonne, nicht zu lieben, ein. Aus einem andern Tone, aber ebenfalls in Decimen, singend, kommt der Hirt Eleno mit der Hirtin Belisena daher; Sie, glühend für den lieblosen Medoro; Er für sie entbrannt, die ihn um Medoro's willen verschmäht. **) Eleno beruft die Schrulle, für eine liebesunfähige Schlafmütze zu schwärmen. ***) Statt aller Antwort, weckt Belisena den schnarchenden Liebesverächter mit zärtlich girrenden Ermunterungslauten, die Medoro, noch halbverschlafen, gähnend und sich räkelnd, mit Händen und Füssen abweist. Die Liebe der nun hinzutretenden Hirtin Albina für Eleno kreuzt sich wieder mit dessen unerwiderter Leidenschaft für Belisena. Belis. „Ich seufze für meinen Medoro. Eleno. Belisena ist meine Liebe. Alb. Eleno hat mein Herz verwundet. Bel. Medoro, komm her zu mir. Med. Ich liebe dich nicht, Schäferin" . . . Der unbetheiligte Medoro bemerkt mit schläfrigem, aber von Liebe unbehelligtem Scharfblick: „Siehe da die Verwirrung des blinden trugvollen Amor!" †)

Ein zweites nichtwahlverwandtes Paar führt nun die zweite Jornada in dem Hirten Aliso, und der Schäferin, Rosina, ein. Aliso liebte

*) Oh quanto estimo mi hado,
Pues voy tan lejos de amor,
Quanto libre de cuidado
Y tan sin pena y dolor
Como de amor olvidado.

**) Sí, Medoro es mi aficion,
Y por solo él muero y peno.

***) El. ¡ O caso de admiracion!
Huyes dél que te ha querido,
Yá un pastor sordo y dormido
Buscas con tanta aficion . . .

†) Bel. Por mi Medoro suspiro.
El. Belisena es mi querer.
Alb. Eleno me ha dado el tiro.
Bel. Medoro, vuelte á mi.
Med. Yo no te quiero, pastora . . .
Med. Entende la confusion
Del ciego amor engañoso.

Ist nicht der „Sommernachtstraum" die in Gestalt eines lieblichen Elfentraumspiels scherzende Philosophie der wandelbaren, wie von Geisterspuk und Zauber angeregten Liebeslaune, im Gegensatz zur wahren willensfreien Liebe zweier für einander bestimmten und gegenseitig seligen Herzen? Die italienische Pastorale ähnlicher Motive hat uns wiederholt Gelegenheit zu einem Vorblick auf den „Sommernachtstraum" geboten. Vgl. Gesch. d. Dram. IV. S. 886 ff. V. S. 733 f.

Lupercio Leonardo y Argensola

aufgezählt, wiewohl dieser ein Jahr jünger ist [1]) als Lope, und richtiger unter dessen Zeitgenossen zu stellen wäre. Da indessen

---

einst die für ihn noch immer glühende Rosina, die er aber für Albina aufgab*), welche ihn wieder, aus Liebe zu Eleno, abweist.**) Nun hat Belisena's Liebeswindfahne sich zu Eleno nmgedreht, der aber schon mit Albina schnäbeln möchte, die sich jetzt zu Aliso hingezogen fühlt, während Medoro, der seine Liebesnüchternheit ausgeschlafen, für Belisena schmachtet in's Gelage hinein. Nnn kartet die Liebesgrille ihre unpaarigen Pärchen so: Rosina: „Medoro, ich sterbe für dich. Medoro: Ich liebe Belisena. Belis. Eleno komm zu mir, die nach dir verlangt. Elen. Albina, dich nur liebe ich. Alb. Ich aber liebe dich nicht, Wankelmüthiger!"***) Medoro schüttelt wieder die Liebe ab, hüllt sich in seinen Schlafpelz und preist die Seelenruhe als höchstes Lebensglück.†)

Die dritte, letzte Jornada ist das Butterbrod, woranf Medoro die Moral der wandelbaren Liebeswandlungen giebt, inform einer Warnung vor dem blinden Amor, der mit Herzen Blindekuh spielt.††) — 1) Zu Barbastro (Aragon) 1563 geb. Sein Vater war Secretär bei Kaiser Maximilian II., welcher Spanien während Karl's (V.) und des Prinzen Felipe (II.) Abwesenheit regierte.†††) Lupercio studirte Rechtswissenschaft und Philosophie auf der Univ. Huesca; Eloquenz, griechische und römische Geschichte auf der Hochschule von Zaragoza. Als 23jähriger Jüngling versah er die Geheimschreiberstelle beim Duque de Villahermosa,

---

*) Agora mudó mi suerte,
En otro lugar mi fé.

**) Dejame, no estés cansando,
Eleno me está matando,
Eleno es mi paraiso . . .

***) Ros. Medoro, yo por ti muero.
Med. Yo á Belisena amo.
Bel. Eleno, ven que te llamo.
El. Albina, á ti sola quiero.
Alb. Yo no te quiero, liviano.

†) Viva la tranquilidad
Del alma y del corazon
Que es suma felicidad.

††) Nadie fie del amor,
Nadie le guste ni entienda.

†††) Cabrer. Histor. de Felipe II. c. 11. p. 1. Ant. Pellicer y Saforcada, Ens. de una Bibl. etc. Noticias literar.

Lupercio Argensola in die Sammlung des 'Dramaticos Contemperaneos a Lope de Vega' [1]) nicht mitaufgenommen ist, mag er den Markstein zwischen den 'Anteriores und Contempor. a L. de Vega' bezeichnen. Lupercio Argensola hat das spanische Theater seiner Zeitepoche durch drei Tragödien bereichert, worunter die

Tragedia de la Isabela

die bekanntere und bedeutsamere ist.

Fama spricht den Prologo. Das Stück spielt zu einer Zeit, wo noch Mohrenkönige in Zaragoza herrschten. Alboacen ist ein solcher. Er liebt die Christin Isabela und hat es kein Hehl seinem

---

dessen Gemahlin Hofdame bei der verwittweten Kaiserin, Doña Maria de Austria, war (1585), die unsern Lupercio zu ihrem Secretär ernannte. Der 'Academia imitatoria' zu Madrid gehörte er als Mitglied an, unter dem Namen 'Barbaro'. Um 1587 verfasste Lup. drei Tragödien: La Filis, La Isabela, La Alejandra, sämmtlich auf den Theatern von Madrid und Zaragoza dargestellt. (Viage entret. p. 45; Vicente Espinel, Rimas etc. Cant. II. p. 45. Cervantes. Don Quij. P. 1 c. 48). 1599 übertrug ihm König Felipe III. die Würde eines Cronista mayor von Aragonien, in welchem Amte Lupercio von den Ständen Aragons bestätigt ward (1607). Drei Jahre später von dem Vicekönig von Neapel, Don Pedro Fernandez de Castro, Conde de Lemos, dem „Mäcen des Jahrhunderts“ *), berufen, übernimmt L. Argensola das schwierige Amt des Staats- und Kriegssecretariats des Königreichs Neapel. Hier stiftete er die 'Academia de los Ociosos' (der Müssigen) unter dem Schutze des Vicekönigs. Lup. Argensola starb 1613 im Alter von 50 Jahren. Ausser den genannten drei Tragedias verfasste Lupercio verschiedene Staats- und Geschichtsschriften: Anales de Aragon, die unvollendet blieben. Aparato para la Historia del Emperador Carlos V. Von seiner Uebersetzung der Annalen des Tacitus in's Spanische sind nur wenige Bogen vorhanden. Seine Lyrischen Poesien **) erschienen mit denen seines Bruders zusammen, dessen ausführliche Lebensbeschreibung A. Pellicer den 'litterarischen Notizen' über Lup. Argensola auf dem Fusse folgen lässt. — 1) Coleccion escogida y ordenada etc. par Don Roman de Mesonero Romanos (Bibl. de Autor. Esp. Madr. 1857 t. 43. 44).

---

*) „el Mecenas de su siglo“ A. Pellic. — **) Rimas de Lupercio y del Doctor Bartholome Leonardo de Argensola. Zarg. 1634.

alten Staats- und Herzensrath, Andalla, gegenüber, dem er in der Eröffnungsscene des Stückes sein Inneres erschliesst. Der weise Andalla erinnert den König an die Gefährlichkeit solcher Liebschaften, sich auf die Beispiele der Helena, Kleopatra und der Cava berufend.[1]) Der greise, in der ersten Scene so weise Rathgeber bekennt sich in der 5. der ersten Jornada, in einem Monolog von 10 Octaven, als leidenschaftlicher Anbeter der schönen Christin, Isabela, unter den heftigsten Vorwürfen gegen sich selbst, sein eisgraues Haar[2]), und sein liebeheisses Herz. Der eine Nebenbuhler, Muley Albenzaide, des Königs Günstling, den Isabela liebt und der ihretwegen Christ geworden, haftet wie ein vergifteter Pfeil in König Alboacen's Herzen. Dass aber auch ein Eiszapfen als solcher Pfeil sein Herz bedrohe, dass er seinen altehrwürdigen Rath Andalla als gefrorene, von Altersfrost erstarrte Schlange im Busen hege, davon hat der Mohrenkönig Alboacen fürserste keine Ahnung. Durch ein Verbannungsdecret gegen alle Christen in seinen Gebieten glaubt König Alboacen seine Liebes- und Eifersuchtsschmerzen zu lindern. Mnley begnügt sich vorläufig mit Hinzögern der Ausführung des Decrets, um dem Christenkönige, Don Pedro, Zeit zur Einnahme von Zaragoza zu lassen, wie er in einem Gespräch mit Isabela andeutet.[3]) Vor Schluss der ersten Jornada hat schon König Alboacen seinen Günstling und beglückten Nebenbuhler verhaften lassen.

Die Eingangsscene der zweiten Jornada schildert in einem Schock pomphafter Octaven mit episch-lyrischer Färbung die fussfälligen Bitten von Isabel's Eltern, Lamberto und Engracia, im Kreise der um sie versammelten, bedrängten Christengemeine: dass Isabela einen Widerruf des Verbannungsdecretes vom Kö-

---

1) Helena, pestilencia de troyanos,
Cleopatra verdúgo fuè de Roma,
La Cava, perdicion de los hispanos.

2) Si yo con las heladas del invierno
Ceñido de vejez, del todo Cano
Sigo la vanidad.

3) El Rey Don Pedro yo quedo
De estas cosas prevenido.

nige Alboacen durch verstellte, geheuchelte Liebe bewirke. [1] Mutter Engracia unterstützt das Ansinnen des Vaters mit lebhaften Vorstellungen und Ausrufungszeichen. Isabela verspricht Liebe zu heucheln, so viel in ihren Kräften. [2] Ihr darauf folgender Monolog erörtert die dreifache Klemme, in welcher ihr Herz sich befindet: „Glaubenstreue, Vaterland und der im Gefängniss, als christlicher Märtyrer aus profaner Liebe, seiner Hinrichtung harrende Geliebte. [3] Das Beste freilich, um die Situation und den Seelenkampf tragisch zu machen: das tragische Pathos, die solchen Conflicten entsprechende, durch alle Vorgänge stürmende Leidenschaft, die tragische Seelenbedrängniss — diese freilich liegt dem Octavenstück im Magen, wie dem Walfisch der betrübte Prophet Jonas, aber ohne es, wie der Walfisch den Propheten, von sich geben zu können. Was sie ausspeit, ist eine Episode, in Gestalt des Moro, Adulce, der da herkommt direct aus Valencia, um den Bäumen, Gräsern, Blumen und Früchten von Zaragoza [4] sein Leid zu klagen, ob seiner seit bereits drei Jahren unerwiderten Liebe zu der Infantin Aja, Schwester Königs Alboacen. Noch schwankt dieser im Entschlusse, seinen ehemaligen Liebling, Muley, um einen Kopf kürzer zu machen! Der König weint Schmerzensthränen in den Busen seines alten Geheimraths, Andalla, ob der Qual, seinen Freund und

1) Lamb. Pues oye: bien sabemos cuán rendido
En amorosas llamas al rey tienes.
Y cuan desesperado y ofendido
Con tus castos repulsos y desdenes;
Pero si tú con un amor fingido
Sus locos pensamientos entretienes.
Y cebas la esperanza lisonjera,
Al yugo volverá la cerviz fiera.

2) Al fiero rey daré de amor señales
Fingidas, si fingirse pueden tales.

3) ¿A quien he de poner aqui delante:
A la fe, ó a la patria, ó al amante?

4) Tres veces os he visto, verdes plantas,
De vuestras frescas hojas adornadas;
Tres veces descompuestas, y otras tantas
De flores y de frutos coronadas . . .

Günstling opfern zu müssen, wegen des an ihm und an seiner Freundschaft begangenen Verrathes.[1]) Schöne, edle Thränen, die vielleicht auch die unsrigen hervorrufen könnten, wenn der zwischen Muley und dem König entbrannte Wettstreit von Liebe und Freierschaft, Eifersucht und Freundesgefühlen zu leidenschaftlichem Ausdruck, zu pathosvollem Conflict käme. Andalla, der in Muley den Nebenbuhler, ohne alle Beimischung von Freundschaftsgefühlen, einfach hasst, stellt natürlich dem Könige dessen Tod als einziges Heilmittel dar.[2])

Durch den König von Muley's beschlossenem Tode in Kenntniss gesetzt, erbietet sich Isabela für den Geliebten oder mit ihm zu sterben, nachdem sie um Zurücknahme des Verbannungsdecretes auf's rührendste gefleht, doch nicht ohne Beimischung einiger Krokodilenthränchen erheuchelter Liebesneigung und Liebesgewährung. Kein Wunder, dass der bis jetzt sanftmüthige König nun fuchswild dreinfährt ob dieser doppelten Sorte von Thränen, und die Leichen Muley's und Isabel's zu Staub zermalmen und ihnen noch nachträglich die Herzen aus der Brust reissen zu wollen droht.[3]) Wie jubelt Andalla, dass ihn der König zum Gefangenwärter Isabel's erwählt! Seine Liebeshoffnung grünt wie unter gefrornem Schnee die Wintersaat, und gedeiht in Isabel's Kerker, wie weissköpfiger Lauch im Keller auf's beste überwintert, sich des schönsten grünen Schweifes getröstend, gleich dem des stattlichsten Frühlingslauchs. Aja (das Weibchen von 'Ajo' „Lauch") schiesst denn auch gleich darauf wie ein Pilz empor mit ihrer in einem langen Monolog kundgethanen Erklärung, dass sie für Muley brenne, und schmeichelt in der nächsten Scene der Liebe des entthronten Mohrenprinzen,

---

1) Y es gran razon, Andalla, que lloremos,
Cuando vemos morir la fe sagrada
En los que mas constante la creemos.
No lloro por la muerte desdichada
Que á Muley ha de darse: pero lloro
Por ver que con razon le será dada.

2) En su muerte consiste tu remedio.

3) En polvos los cadaveres deshechos,
Y vuestros corazones tan conformes
Arrancados veré de vuestros pechos.

Adulce, in seiner leidenschaftlichen Liebe für sie, das Versprechen ab, den Muley zu retten.[1]) Prinz Adulce beschreit die unerhörte Zumuthung, seinem, als beglücktem Nebenbuhler, schlimmsten Feinde Leben und Freiheit zu erringen. Doch was vermag nicht Liebe! Sie wühlt mit Wonne in ihrem eigenen Fleische: Prinz Adulce verheisst seines grössten Feindes Rettung. Wiederum eine edle, rührende Figur, dieser seiner Krone und seiner Herzgeliebten verlustige Prinz Adulce, leider aber auch unserer tragischen Sympathien verlustig, weil er, wie der Zwiebelkönig in Weissflog's Märchen, neben der Lauchprinzessin, Aja, so unversehens, so urplötzlich, so pilzartig emporgeschossen. Nicht mit Sturm, nicht aus dem Stegreif lässt sich die dramatische Theilnahme erobern; Schritt für Schritt will sie erkämpft seyn. Wirkungen, noch so schön, noch so überraschend und gewaltig, die aber nicht kunstreich vorbereitet und beursacht, nicht aus den Charakteren und Leidenschaften, mit poetischer Nothwendigkeit entwickelt erscheinen, bleiben kalte Schläge in's kalte Wasser und, was das Schlimmste, entfremden uns Figuren und Charaktere. Die dritte Jornada, der Schlussact, ist voll solcher Schläge. Der in seiner schweifgrünen Liebeshoffnung auf Isabela's Kerkerhaft getäuschte weissköpfige Lauch, Andalla, verwandelt sich in eine der Lauchgeisseln, womit bekanntlich spartanische Knaben bis auf's Blut gepeitscht wurden, wenn sie die Bisse des gestohlenen im Busen versteckten Fuchses durch eine Miene verriethen. Eine solche Lauchgeissel ist Andalla für Isabela's und Muley's Herzen. Erstere labt er mit dem Anblick der Leichen ihrer Eltern und Schwester, und befiehlt dann dem Liebespaare, Isabela und Muley, einen Scheiterhaufen zu schichten, und Beide, Rücken an Rücken, wie Tasso's Sophronia und Olindo, zusammengefesselt, mit Bolzen zu beschiessen und ihre von Pfeilen durchbohrten Körper zu verbrennen.[2]) Der vom Henker abgeschossene Pfeil fuhr durch Isabela's Mund und geradeswegs aus Muley's, den „grossen Sohn" der Jungfrau Maria

1) Te suplico, señor, que á Muley libres,
Y luego contra mi tu lanza vibres.

2) Espalda con espalda los ataron,
Por los piés, por los hombros y las manos.

preisendem Munde wieder heraus.[1]) Das erzählt umständlichst ein Bote (nuncio) der Prinzessin Aja, die vom Thurm herab nach der Richtstätte hinspäht, der Befreiung ihres geliebten Muley durch den ungeliebten Prinzen Adulce entgegenharrend. Der Nuncio scheint der Schule des Euripides entlaufen, so anschaulich beredt spinnt er seine Katastrophengräuel aus, die nur nicht so folgerecht und einfach aus den Conflicten abgeleitet erscheinen, wie bei Euripides. In einem Jammermonolog fasst die mohrische Prinzessin, Aja, den Entschluss, ihren grausamen Bruder, König Alboacen, auf seinem Faulbett zu ermorden.[2]) Vor und nach der Ausführung haben wir aber noch drei euripideische Katastrophenmeldungen zu vernehmen. Den einen Bericht über die Hinrichtung von Isabela's Eltern und Schwester, stattet, als schuldig gebliebenen Nachtrag, ein Diener des Königs Alboacen dem anderen Diener ab. Den zweiten: Adulce's Reitknecht, Selin, der die Prinzessin Aja von dem trauervollen Ende seines Herrn in Kenntniss setzt, welcher, wegen der misslungenen Rettung des eingeäscherten Muley, und aus Schmerz, dass er sein der geliebten lieblosen Prinzessin geleistetes Versprechen nicht habe erfüllen können, sich den Dolch in die Brust stiess.[3]) Den dritten, zusammenaddirt, vierten oder gar fünften Abschlachtungsbericht ertheilt Prinzessin Aja dem Reitknecht Selin, als Botenlohn für seine Meldung, unmittelbar nach derselben und nachdem er ihr, in Auftrag seines seligen Herrn, dessen abgeschnittenen Kopf, als Todesbescheinigung und zugleich als Andenken überreicht hatte. Nun schildert auch sie dem Reitknecht in malerischen Octaven, wie sie ihren Bruder, den König Alboacen, in seinem Bette erstochen und Bett und Schlafgemach in Brand

---

1) Entróse por la boca tan derecha,*
Que le clavó la lengua . . .
Entró la flecha pues cuando solia
Por la cristiana boca repetido
El nombre del gran hijo de Maria.

2) Yo quitaré la vida
En el ocioso lecho
Al hermano cruel . . .

3) El noble pecho con la daga rompe.

gesteckt [1]), und bittet himmelhoch den Reitknecht, seinen Herrn und ihren Bruder, den König, an ihr zu rächen und mit demselben brudermörderischen Dolche ihr den verdienten Tod zu geben. [2]) Selin, der Reitknecht, entschuldigt sich höflichst und ertheilt ihr den unvorgreiflichen Rath, sich selber den Hals zu brechen. Er sagt zwar „die harte Brust zu zerbrechen"; [3]) Prinzessin Aja greift aber eine Note höher und bricht sich buchstäblich den Hals, durch einen Sturz von ihrem Thurmgemach in den tiefen Schlossteich. [4]) Das letzte Wort hat Isabela's Geist, der sich, laut seiner Versicherung, aus den Flammen wie ein Phönix erhob und nun verjüngt und ewigen Fluges sich zum Himmel schwingt. [5])

Trotz aller dargelegten Mängel glauben wir doch, unter sämmtlichen spanischen bisher in Betracht gezogenen Dramen der classischen Schule, dieser Tragedia Isabela des trefflichen Staatssecretärs, Lupercio Leonardo de Argensola, die Palme reichen zu dürfen. Die Glaubens- und Liebesheldin, Isabela, darf als ein würdiges und vielleicht nicht unbestreitbar und zweifellos übertroffenes Vorbild von des grossen Corneille „Pauline" im 'Polyeucte' gelten, verstand es auch der grösste Tragiker der Franzosen, der darum noch kein grosser zu seyn braucht — verstand er es gleich, durch kräftigere Concentration des Hauptaffectes: der Glaubensbeseligung, eine innigere Sympathie für seine ehelichen Liebesmärtyrer zu erwecken. Dem Martinez de la Rosa, — ein Kritiker aus der französisch-classischen Schule, und, innerhalb dieses Zauberkreises, ein Hexenmeister, der alle darin heimischen Geister, als da sind: die Geister

---

1) Pues con este puñal abri su pecho,
Y con las llamas abrasé su lecho.

2) Dame la digna muerte de tu mano,
A tu Señor vengando, y a mi hermano . . .
Con esta misma daga fratricida
Me puedes acortar la torpe vida.

3) Tu te puedes romper el duro pecho.

4) — recibeme tú, profondo lago.

5) Qual Fénix, Isabela, me consumo,
Pero con vivas alas y colores
Renazco para dar eterno vuelo.

des guten Geschmackes, der verständigen Erfindung, des nüchternen Ausdrucks, der Decenz und insbesondere der drei Einheiten, zu beschwören und zu citiren versteht — dem Martinez de la Rosa steht Argensola's Auto-Tragedia 'Isabela' tief unter Corneille's um ein Jahrhundert jüngerer Märtyrertragödie 'Polyeucte' [1]), ob sie gleich namhafte Vorzüge vor anderen ähnlichen Auto's darweise. De la Rosa tadelt an der 'Isabela' besonders eine fehlerhafte Disposition der Handlung, die durch des alten Andalla lächerliche Liebe und das frostige und störende Verhältniss zwischen Aja und Adulce überladen erscheine. Ferner hat Argensola das Verwickelungsgewebe (trama) nicht gut gesponnen, vielmehr häufig die Fäden in verschiedenen Scenen abgeschnitten und hinwiederum andere müssige und beschwerliche Monologe eingeschoben. Und anstatt sein Werk mit dem Bericht über den Tod der beiden Märtyrer (Isabela und Muley) zu beschliessen und dadurch einen tieferen Eindruck zurückzulassen, schwächte er die Erzählung in den folgenden Scenen durch allerlei Todesmeldungen ab. Und als wäre es damit noch nicht genug, lässt er auch noch, ohne den mindesten Grund und Nutzen, die Leichen von Isabela's Eltern und Schwester auf der Bühne vorzeigen, sich mit nicht weniger als neun Todten im Drama zufrieden gebend. Doch hebt de la Rosa auch einzelne Schönheiten in Styl und Versification hervor, obzwar diese zu künstlich, und der Styl nicht durchweg den ernsten und gehaltenen Ton bewahre. Zuweilen gelänge es dem Argensola, einen zärtlichen und schwermüthigen Empfindungslaut anzuschlagen und dem Gefühlsausdruck einen edlen Klang zu verleihen. Alles in Allem gebührt der Isabela-Tragödie vor so manchem angepriesenern Bühnenstücke eine ehrenvolle Stelle auf dem spanischen dramatischen Parnass.

Dasselbe lässt sich von Lup. Argensola's zweiter Tragedia,

Alejandra (1585) [2]),

nicht rühmen, einer würdigen Genossin der zahlreichen Bluttyrannen- und Schlächterstücke der italienischen Tragödie im

---

1) — es somamente inferior a ella, se aventaja mucho á las otras composiciones . . . a. a. O. Ap. 177. — 2) Mit der Trag. 'Isabela' im Parn. Esp. t. VI. abgedruckt.

16. Jahrh. Die den Prologo sprechende 'Tragedia' in Person hat gut, einige Abweichungen von Aristoteles' Poetik, wie z. B. die Weglassung des Chors, die Einschränkung der fünf auf vier Acte, zu befürworten: die dem Geiste der Aristotelischen Poetik feindlichste aller tragischen Wirkungen, die Metzger-Tragik, zu rechtfertigen, das hätte Argensola's personificirte Tragedia, als Prologsprecherin, das Herz haben sollen!

Tolomeo's, Königs von Aegypten, einstmaliger Feldherr, Acoreo, hatte sich gegen seinen Herrn empört, ihn ermordet und den Thron usurpirt. Unerkannt von dem Tyrannen, Acoreo, versieht Orodonte, der allein aus Tolomeo's Familie gerettete und von Rémulo auferzogene Sohn des ermordeten Königs, das Mundschenkenamt an der Tafel des Thronanmaassers. Acoreo hatte seine erste Gemahlin hinrichten lassen und sich in zweiter Ehe mit Alejandra vermählt, einem Wunder von Schönheit und einem Ungeheuer von Sitten und Charakter. Sie fasste eine Leidenschaft für Lupercio [1]), den Günstling des Acoreo und ausgezeichneten Feldherrn. Lupercio aber, verliebt in Sila, des Tyrannen Acoreo Tochter aus erster Ehe, verschmäht die Alejandra. Auf dieser Vorgeschichte als Grundlage baut die Tragödie ihre vier Jornadas auf, als ebenso viele Stockwerke einer Schlachtbank von Menschenfleisch. Remulo und Ostilo verbinden sich zum Sturze des Häuptlings Lupercio. Gegen diesen läuft Alejandra's Leidenschaft Sturm mit so hitzigen Angriffen, wie nur eine von den ehebrecherischbrünstigen Königinnen der italienischen Tragödie. Lupercio weiss keine andere Rettung vor der mit dem Widderkopf ihres königlichen Gemahls ihn berennenden Fürstin, als Flucht. Ausser diesen Vorgängen enthält die erste Jornada die Einweihung des jungen Orodonte, Mundschenken seines Thronräubers, in sein Geschick, seine Herkunft und seine Mission, durch Remulo und Ostilo, die ihm das blutige Hemde seines ermordeten Vaters überreichen in klangvollen und durch die Situation aufregsam wirkenden Terzinen. Die Scene ist eine der schönsten, ergreifendsten der spanischen Bühne und würde allein hinreichen, Argensola's grosses

1) Die zweite seiner dramatischen Personen, die der Dichter auf seinen Namen tauft. Auch Muley's Christenname in der 'Isabela' ist Lupercio.

Talent für tragisches Pathos zu bekunden — allein hinreichen: ohne alles Uebrige nämlich, was drum und dran hängt und dem grossartig Pathetischen dieser vorzüglichen Scene nur Abbruch thut. Remulo und Ostilo rufen den Prinzen-Mundschenk zur Rache auf. Orodonte schwört Rache auf den Becher hin, den er dem Tyrannen von Amtswegon kredenzt. Und als ihm Remulo das blutige Hemd des ermordeten Vaters zeigt, das laut zu rufen scheint: „Weisst du nicht, Sohn, dass dieses Blut dich zeugte?" — da bricht der Prinz in die rachetrunkenen Worte aus:

Ach, kalt geronnen Blut, das ich beweine,
Bald werdet ihr des Acoreo Blut
Also vergossen sehn; wo nicht: das meine!

Als königliche Standarte will er des Vaters blutiges Hemde erheben [2]) und wallen lassen. Bewältigender Actschluss der ersten Jornada von ächt dramatischer Schlagkraft. Aehnliche Motive fanden wir in chinesischen Dramen. [3])

Die zweite Jornada wirbelt schon mit dem Quirl der Intrigue in dem Blutkessel der italienischen Wütherichtragödien eines Cintio, Speron Speroni, und wie die Fleischerknechte der italienischen Melpomene des 16. Jahrh. noch heissen. Ostilo verleumdet bei Acoreo den Lupercio, als heimlichen Verschwörer.

---

1) Orodonte Yo juro por el cielo y sol que veo
Que tengo de hacer copa donde beba
De la cabeza y sangre de Acoreo.
Remulo Pues porque mas, Señor, te encienda y mueva,
La sangre de tu padre mira agora,
Que quiere de tu mano hacernos prueba:
Aqui delante, de tu padre mora
Esta sangre, venganza pide á voces
De aquella mano bárbara y traidora.
Pareceme quo dice: „No conoces
¡ Ay, hijo! quo esta sangre te ha engendrado?
Castiga ya los animos feroces.
Orodonte ¡Ay, sangre derramada! ¡Ay, sangre fria!
Muy presto ansi vereis la de Acoreo;
Sino pudiere ser, sera la mia.

2) Por bandera real, por estandarte
Llevar quiero continuo esta camisa.

3) Gesch. d. Dram. III. S. 453 ff.

Orodonte, anstatt seine dem blutigen Vaterhemde zugeschworene Rache in's Werk zu richten, beschuldigt die Königin Alejandra, sie hätte ihn zu einer Vergiftung des Königs aufreizen wollen. Beider Aussagen bestätigt Rémulo. Lupercio wird geknebelt, eingekerkert, abgeschlachtet; Kopf und zerstückelte Glieder in ein Tuch gewickelt und mit dem in einem besondern Gefässe verwahrten Blute dem Könige Acoreo gebracht. Dieser lässt die Königin Alejandra herbeirufen, und zwingt sie, die Hände in dem Blute zu waschen. Hierauf befiehlt er, die zerstückelten Glieder zu enthüllen. Alejandra erkennt Lupercio's Haupt und dessen Körperstücke: ein Lieblingsmotiv jener italienischen Tragödien.[1] Hierauf schickt Acoreo der Königin durch Ostilo Dolch, Strick und Gift zu beliebiger Auswahl. Gleichfalls nach italienischem Vorbilde.[2] Alejandra wählt das Gift, speit dem bei ihren Todesqualen gegenwärtigen Könige die abgebissene Zunge in's Gesicht und stirbt. Ostilo und Rémulo wiegeln inzwischen das Volk auf. Um das Aeusserste an Schreckmitteln aufzubieten, lässt die zweite Jornada noch den Geist des vom Thronräuber ermordeten Tolomeo dem Wüthrich erscheinen und diesem sein nahes Ende verkünden. Die Grundsuppe der Schlächterei, die Thyestesschüssel als allumfassende Vitelliusschüssel eines Universalragouts von Menschenklein, — tischt König Acoreo in der dritten Jornada den ihn belagernden Bürgern von Memphis auf, denen er Köpfe, Hände, Füsse und Geschlinge ihrer Söhne und Söhnlein, angesichts des Theaterpublicums, zuwirft. Seneca's Medea schleudert doch dem Jason nur eines ihrer ermordeten Kinder vom Giebel des Hauses vor die Füsse! Die Veste des Menschenfleischhackers wird erstürmt, dieser nun seinerseits abgeschlachtet, sein Kopf dem Prinzen Orodonte überbracht, der, um die Sammlung Köpfe zu vervollständigen, den Mördern des Acoreo auch die ihrigen abschlagen lässt. Nun begiebt sich eine der merkwürdigsten Romeo-Julie-Balkonscenen der tragischen Bühne. Der Balkon ist die Zinne eines Thurmes, wo Prinzessin Sila sichtbar wird. Von unten hinauf wirbt Prinz Orodonte,

1) In Cintia's 'Orbecche' (1541) nur als Botenerzählung. Gesch. d. Dram. V. S. 333 f. Dagegen in L. Dolce's 'Marianna' (1560) auf der Scene. Das. S. 393. — 2) Gesch. d. Dr. a. a. O. S. 317.

zärtlich wie Romeo, um der Prinzessin Herz und Hand. Sila erwiedert Liebeserklärung und Bewerbung mit bräutlichen Einladungen, zu ihr emporzusteigen. Prinz Orodonte eilt hinauf, liegt in ihren Armen und stürzt augenblicks, von ihrem Dolche durchbohrt, todt zu ihren Füssen nieder. Flugs — schon stürmen des Orodonte Kriegsmänner den Thurm hinan — springt Prinzessin Sila hinunter und bricht Hals und Kragen. Nach einer solchen Katastrophe hat die personificirte Tragedia — die personificirte Mördergrube und Schlachtbank in Einer Person — die Stirne, den Zuschauern die Moral des Stückes vorzutragen und sich den pflichtschuldigen Beifall auszubitten! Die Melpomene des Jahrhunderts, das den Basilisken, Philipp II., erzeugte, sie musste im Blutsäuferwahnsinn zugrunde gehen.

Argensola's dritte, von Cervantes a. a. O., gleich den beiden anderen, hochgepriesene Tragedia 'La Filis', liegt noch im Staube der nicht veröffentlichten Manuscripten-Codices begraben. Wir wünschen ihr eine glückselige Urständ. Möge sie ihre Auferstehung mit der geschwungenen flammenrothen Fahne der tragischen Kunst, nur nicht als Blutgospenst, nicht als potenzirte Seneca-Lamia oder leichenfressende Empuse, feiern.

Den Haufen von Schattengeistern spanischer Dramatiker, die sich etwa noch zwischen Lupercio Argensola und Lope de Vega zu der mit dem Opferblute des tragischen Seneca-Bockes gefüllten Grube herandrängen möchten, wehren wir mit dem kritischen Stahle vorläufig ab, wie Odysseus die Schattenseelen im Aides von dem Blute des geschlachteten Schafes mit seinem Schwerte zurückwies, dem geschickekundigen Teiresias vor allen Andern gestattend, von dem Opferblute zu schlürfen, damit er ihm weissage. In ähnlicher Absicht lassen auch wir den grössten Zeichendeuter und Wahrsager seines Jahrhunderts und Vaterlandes,

Miguel de Cervantes Saavedra [1]),

im Vortritt vor den noch übrigen, dem Lope de Vega vorauf- oder neben ihm herschwärmenden Dichterschattenseelen, sich die Lippen

1) Cervantes Saavedra*), den die spanische Literatur der Gegenwart als den Fürsten unter ihren Schriftstellern feiert, („el principe de nuestros

*) Seine Hauptbiographen unter seinen Landsleuten sind der Zeitfolge nach: Gregorio Mayan y Siscar, Sarmiento, Blas de Navarre,

ingenios"), von Eltern aus altadeliger und um das Vaterland hochverdienter Familie stammond, erblickte das Licht der Welt zu Alcalá de Henares, wo er am 9. October 1547 in der Parochialkirche von Santa Maria getauft ward.*) Schon in frühester Jugend verrieth er eine lebhafte Neigung für Poesie nnd Werke freier Erfindung**), nnd schon als Knabe war er ein eifriger Bescher von Lope de Rueda's Theatervorstellungen, die als Elementarschule seines Genius betrachtet werden können. Cervantes scheint bereits als Kind seine Vaterstadt verlassen zu haben, deren berühmte Hochschule er nicht besuchte, so auch die von Salamanca nicht.***) Der grösste Geist des spanischen Schriftstellerthums ging also binter die Schnle der beiden hochansehnlichsten Pflanzstätten nationaler Wissenschaft und Lehrweisheit, um sich in deren Rücken gleichsam als Adler einer höheren Weltweisheit über beide Hochschulen und deren Jünger und Meister zu erheben. Die regelrechten Schul-Eulen ex prof. sahen anch mit ihren gelehrten Glotzaugeu den Adler scheel an, als einen „ingenio lego", einen ungeweihten Geist, einen Laien des Schulwissens†), wie denn die höchsten Sonnenflieger keine Kirchenlichter waren, so wenig als die Sonne eines ist. Cervantes' einziger Lehrer in der lateinischen Sprache nnd Literatur war ein Madrider Geistlicher, der gelehrte Humanist, Juan Lopez do Hoyos, der dem öffentlichen Schulunterrichte zu Madrid seit 1568 vorstand. Aus Anlass der im selben Jahre zu Madrid abgehaltenen Todtenfeier für die Königin Isabella de Valois††), veröffentlichte Lopez de Hoyos über den Tod dieser Prinzessin und der ihr zu Ehren veranstalteten Leichenfeier oinen Bericht, in den er verschiedene poetische Beiträge des jungen Cervantes aufnahm, seines, wie er sich ausdrückt, „theuern nnd geliebten Schülers."†††) Anfangs Januar 1569 befand sich Cervantes in

---

Vicente de los Rios, A. Pellicer, Navarrete, Barrera, Aribau. — *) Das Datum ist in neuester Zeit auf haltlose Urkunden hin angezweifelt, aber von Barrera y Leirado in der Zeitschrift 'Revista de Sevilla' (t. IV. p. 548 f.) ein für allemal festgestellt worden.

**) Desde mis tiernos amé el arte
Dulce de la agradable poësia
Y en ella procuré siempre agradarte.

(Viage al Parnaso cap. IV.) — ***) Navarrete nimmt als gewiss an, dass Cervantes die Universität von Salamanca zwei Jahre lang besucht und daselbst Studien — zur Schilderung des Studententreibens (P. II. D. Quij. und in den Novelas 'Licenc. Vidr.' und 'La Tia fiagida') gemacht habe. Von Aribau (Vida de Cerv. Obras etc. p. IX.) dagegen wieder in Zweifel gestellt. — †) Als solchen bezeichnete ihn der Chronist Tomayo de Vargas. — ††) Den Deutschen durch Schiller's Don Carlos werth und theuer. — †††) Su caro y amado discipulo. Diese poetischen Beiträge bestehen aus einem Soneto, einer Redondilla, worin der jugendliche Dichter über die Schnelligkeit des Todes der Königin Isabella wehklagt („plötz-

Rom, den Kämmererdienst bei Cardinal Jnlio Aquaviva versehend, der selbst Kämmeror dos Papstes Pins V. war. Zwischen 1569 und 1570 liess er sich in das spanische für Italien bestimmte Heer anfnehmen, kämpfte in den Seegefechten von 1570 nnd 71 mit, verlor in dor Schlacht von Lepanto (1571) die linke Hand*), die rechte als die herrlichste Trophäe davontragend, von unvergänglicherem Nachruhm für sein Land, als selbst die Seeschlacht von Lepanto.**) Auch die für Spanien unglücklichen Kriegszüge in Tunis machte Cervantes mit (1573—1574). Er war Augenzeuge des von den Türken angerichteten Blutbades bei Erstürmnng der „Gonlette***), und doch seelenstolz, dass seine Sohlen das Gebiet der durch Virgil nnsterblichen Dido betreten. 1575 erhielt Cervantes seinen Abschied.

Welches Ereigniss jener Zeit wäre weltkundiger, nnseren Herzen vertrauter, als Michel Cervantes' fünfthalbjährige Gefangenschaft in Algier, wohin er von dem Renegaten und Seeräuber, Arnaute Mami†) gebracht

lichen Fluges ward die schönste der irdischen Blumen in den Himmel verpflanzt"):

Con nn repentino vuelo
La mejor flor de la tierra
Fué transplantada en el cielo.

Ferner aus vier Redondillas und einer Elegie in Terzinen (Poesias sueltas Obras de Cerv. Bibl. de Aut. Esp. t. I. f. 612 f. — *) Sie wurde ihm zerschmettert, aber nicht abgenommen, und blieb unbrauchbar. Ausserdem erhielt Cerv. in der Schlacht von Lepanto noch drei schwere Wunden. (Prol. zum II. Theil des D. Quij.) — **) Des Cervantes militärischen Vorgesetzten, den Hauptmann Lope de Figueroa, brachte Calderon im 'Alcade de Zalamea' auf die Bühne. Cervantes gedenkt oft dieser folgewichtigen Schlacht, die dem erobernden Islam den Todesstoss versetzte, mit Enthusiasmus, Don Quij. II. c. XXXIX. Das Schiff, das unsern Dichter-Helden trug, war die 'Marqnesa' nnd der Capitän Santo Pietro in der vom grossen Andrea Doria befehligten Kriegsflotte. (Relacion de la Armada et la Santa Liga, por Marco Antonio Arrago p. 80b.) — ***) D. Quij.; hist. del Cautivo. P. I. c. XXXIX. — †) 'Dali Mami', „der Hinkende" genannt, ein Grieche von Geburt, „unversöhnlicher Feind des christlichen Namens und die grausamste Bestie" nennt ihn Pellicer („enemigo implacable del nombre christiano y crudelisima bestia") a. a. O. p. 149. Dieses lahmen Seeräubers Sclave war Cervantes (Galatea c. V. p. 68. Obras). Ein Sonnensegler, dessen Fahrzeug die „Sonne" selber war, gleich jenem goldenen Nachen, auf welchem Herakles, der „Sonnenschiffer", vormaleinst in eben diesen Gewässern nach der „rothen Abendsonneinsel Erythra" fuhr†) — ein solcher Sonnensegler, und eines lahmen Renegaten

†) Voss, Weltkunde d. Alten. S. 21.

wurde, der die Galeere 'El Sol' (die Sonne), auf welcher sich Cervantes bei seiner Rückkehr aus Italien nach Spanien befand, am 26. Sept. 1575 kaperte! Welche Erlebnisse sind reicher an glänzenden Beweisen herausgeforderter und mit unerschütterlichem Muthe bestandener Gefahren! Die Schilderung liegt ausserhalb unserer Geschichtsaufgabe. Cervantes' Drama 'Los Tratos de Argel' wird uns die scenischen Tableaux zu jenen romanhaften Abenteuern liefern. Eingehenderes berichten die Biographen; am ausführlichsten: Fr. Diego de Haedo*), aus dessen Mittheilungen, D. Juan Ant. Pellicer y Saforcado in seiner 'Vida de Cervantes' Notizen über Cervantes' Gefangenschaft und Befreiungsversuche gab.**) Uns genügt die Erwähnung des interessanten Intermezzo, dass die Mitgefangenen des Cervantes unter seiner Leitung in den türkischen Baños Stücke von Lope de Rueda aufführten, und muss das Endergebniss genügen: dass im Monat März 1580 zwei Priester vom Orden der heil. Dreieinigkeit (de la santisima Trinidad), Juan Gil und Antonio de la Bella, in Algier, behufs Loskaufes der christlichen Gefangenen, eintrafen. Das Lösegeld hatten die Familien der Gefangenen zu dem Almosenertrag der barmherzigen Brüder beigesteuert. Cervantes' Mutter, Doña Leonor de Cartinas, hatte 250, Cervantes' Schwester, Doña Andrea de Cervantes, 50 Ducaten gespendet. Der verruchte Renegat, Asan Agá, verlangte 500 spanische Goldgulden, mit der Drohung, seinen Sclaven (Miguel Cervantes)

Galeerensclave! Doch war Herakles nicht auch Leibeigener, unbeschadet seiner Sonnengöttlichkeit und dass er als „Sclavenbefreier" verehrt ward? — Cervantes' zweiter Gebieter während seiner Gefangenschaft in Algier war der venetianische Renegat Asan Agá, ein „Christenpeiniger", wie der Grieche, der lahme Renegat, Dali Mami, („grande atormentador de Christianos" Pellicer a. a. O.) Cervantes selbst nennt ihn einen „Schlächter des ganzen Menschengeschlechts" „homicida de todo el genero humano" D. Quij. P. I. c. 40. — *) Vetter des Don Diego de Haedo, Erzbischofs von Palermo, Präsidenten und General-Capitäns des Königreichs Sicilien, welcher schon bevor Cervantes in der Gelehrtenrepublik bekannt war, eine 'Topografia y Historia de Argel', nach Aussage und Angabe des Gefangenen selbst, geschrieben hatte. Sein Vetter, Fray Diego de Haedo, ordnete blos den schriftlichen Nachlass, führte den Entwurf des Erzbischofs weiter aus und veröffentlichte das Werk zu Valladolid 1612. — **) Ens. de una Bibl. de Trad. etc. Noticias para la Vida de Miguel de Cervantes. p. 151 ff. 154 ff. In neuester Zeit behandelte Emile Chasles (Prof. de Littérature étrangère à la faculté des lettres de Nancy) in einer sorgfältig ausgearbeiteten Schrift: 'Michel de Cervantes, sa vie, son temps' etc. Paris 1866, das Capitel über die Gefangenschaft ('La Captivité') insbesondere, mit dankenswerther Genauigkeit, nach Fray Haedo's und Martin Fernandez de Navarrete's Lebensbeschreibungen des Cervantes.

nach Constantinopel zu schicken, von wo er niemals wieder zurückkehren würde. Bruder Gil ergänzte die Summe, bezahlte alle von den Offizieren der Galeere des Asan-Agá geheischten Rechtsgebühren, und am 19. Sept. 1580 war Miguel Cervantes frei. Als er aus der Gefangenschaft nach Madrid im Frühjahr 1581 zurückkehrte, zählte er 34 Jahre, ein Nestor an Lebenserfahrung, an Weisheitsfülle und ausserordentlichen Erlebnissen, an Welt- und Menschenkunde. Dem Geistescharakter nach: ein vielgewandter, erfindungsreicher Odysseus unter den Dichtern wunderbarer Mären, gleich kampfgestählt und heldenmüthig, wie in Rathschlägen, sinnreichen Auskunftsmitteln, Gestaltenwandlungen, klugen Verhüllungen, heilsamen Listen und Wendungen fruchtbar und unerschöpflich. Den Odysseusbogen der Ironie handhabend, wie Niemand vor und nach ihm, und Niemand ausser ihm; und der auch, gleich dem Ithaker, diesen Bogen sammt Geschoss sich selber gekrümmt und geschnitzt hatte; der Erste in der spanischen Literatur, der die Waffe der Ironie, der sublimen Verspottung im Dienste der göttlichen Idee, führte, und gleich als grösster Schütze und ausschliesslich einziger Spanner dieses Bogens. Nur darin ungleich dem Odysseus, dass sein Fahrzeug nicht mit Schätzen, Gold- und Silbergefässen, beladen, an der Küste seiner Heimath landete; darin ungleich, dass der Seedurchstürmte, von Salzfluth durchbeizt und durchwettert, in der Ringschule der Mühsale und Leidenskämpfe gefestet, hartgeschmiedet und gestählt, als Bettler den Boden seines Vaterlandes betrat, wie er es verlassen; als Bettlerkrüppel heimkehrte, in Lumpen gehüllt; seine einzige Habe der Bogen, mit dem er seinen dürftigen Lebensunterhalt erstritt, mit dem er den Hungertod abwehrte, Pfeile von dem mächtigen Strange schnellend, Pfeile witzreicher Erfindung, weisheitsvollen Spottes, schöpferischen Humors, herzerfreuender und, durch ergötzliche Gestaltung, weltumbildender Gedanken und Geistesspiele — Bolzen und Pfeile, glänzend wie das Geschoss, das, erdentflogen, als Sternbild am Himmel aufleuchtete, blitzend wie das Geschoss, das der Schütze im Zodiacus von seinem Sternenbogen schnellt.

In den Jahren 1581 und 1582 nahm Miguel Cervantes mit seinem gleichfalls aus der Gefangenschaft zu Algier befreiten Bruder, Rodrigo, Theil an den Kriegsunternehmungen gegen die portugiesischen Inseln, die Azoren, und half die Insel Terceira (im Sommer 1583) erobern. Die gelegentliche Eroberung einer portugiesischen Dame, die ihn mit einer natürlichen Tochter, Isabel de Saavedra, beschenkte, besorgte Cervantes allein.

Ende 1583 veröffentlichte Cervantes seine Galatea*), einen aus Prosa

*) Sein eigentlich erster Schäferroman 'Filena', ein Jugendwerk, von dem er noch im 'Viage al Parnaso' (Cap. IV.) rühmt: Mi Filena — Resonó por las Silvas („Meine Filena erscholl durch die Wälder") ist verschollen durch die Wälder und ging in die Fichten.

und Versen gemischten Schäferroman, in VI Büchern, zu dem ihn des Portugiesen Jorje do Montemayor berühmter von Gil Polo fortgesetzter Pastoralroman „Diana Enamorada", eine Lieblingsdichtung des Cervantes, anregen mochte. Er selbst nannte seine 'Galatea' eine 'Egloga' und in der 'Dedication an den Sr. Ascanio Colonna, abad de Santa Sofia' *), „Erstling seiner geringen Begabung" („primicias de mi corto ingenio"). Doch unterscheidet sich Cervantes' Galatea von Montemayor's und anderer Dichter Schäferromanen durch die, überlegenen Geistern eigenthümliche Geheimabsichtlichkeit und Symbolik der Behandlung; vermöge welcher die Pastorale nur die Blumensprache gleichsam literarisch-geistiger Beziehungen vorstellt; ein „hohes Lied", nicht mystisch-religiöser, aber menschlich-dichterischer Busengedanken, ein Geheimverständniss poetisch-scherzhafter Anspielungen. Gesteht er doch selbst, dass „Viele als Schäfer Verkleidete es bloss dem Gewande nach wären." **) Sein Spiritus familiaris, sein Sokratischer Dämon, sein Schalk im Busen, der Genius der idealischen Ironie, des poetisch-läuternden Spottes, bedingte solchen Verkleidungshumor, solchen Mummenschanz, solche Verhüllungsschwänke, nach Art des weissagenden Proteus. In der italienischen Pastorale, der Arcadia des Zañazar namentlich, begegneten wir ähnlichen, auch von Lope de Vega in seiner 'Arcadia' beliebten Maskeraden; nur dass diese in's Allegorische schielen, wogegen Cervantes, der jenen Italiener an dichterischer Gestaltungs- und Lope an Geistestiefe übertraf, stets im Boden des poetisch Realen wurzelt. ***) Die 'Galatea', die sich innerhalb des Familien- und Freundeskreises ihres Dichters und seiner Erlebnisse bewegt, bewahrt durchhin den Charakter einer häuslichen Idylle, einer Pastorale, trotz der Auswüchse, in den gehäuften Erzählungen namentlich, und der spitzfindigen Erörterungen, die der gereiftere Künstler selbst im Munde figürlicher Schäfer als unangemessen erachten musste, ja die er in den Ueberschwänglichkeiten seines sinnreichen Junkers, wie mit einer vom Erzengel geschwungenen Strahlengeissel, erleuchtend strafte. Möchte daher auch, dem Urtheil der

---

*) Sohn des Colonna, unter dessen Fahne Cervantes 12 Jahre früher gefochten hatte. — **) — „que muchos de los disfrazados pastores della lo eran solo en el habito." Prol. Unter dem Namen des Hirten 'Meliso' in der 'Galatea' glaubt man den Don Diego Hurtado de Mendoza verborgen, die Schäfer Tirsi, Damon, Siralvo, Lauto, Larsileo und Artidoro sollen Versteckname für Cervantes' Freunde, Francisco de Figuero, Pedro Lainez, Luis Galvez de Montalvo, Luis Barahona de Soto, Don Alonso de Ercilla und micer Andres Rey de Artieda seyn. — ***) Cervantes bekennt sich selbst zum „realistischen Tick":

Que á las cosas que tienen de imposibles
Siempre mi pluma se ha mostrado esquiva.

Viag. al Parn. Cap. VI.

spanischen Kritik zufolge, die 'Galatea' die letzte Stelle unter den Werken des Cervantes einnehmen, inbezug auf schriftstellerische Vollendung*): so hat diese zugegeben schwächste Dichtung des Cervantes vor allen anderen ähnlichen Schlages doch das innerliche Leben, den poetischen Realismus, den Reiz einer unversieglichen, ewig frischen Erfindung zueigen. Hinter die pastorale Maske verhirgt sich immerhin, wie der libysche Zeus hinter die Bocksmaske, in welcher er dem Hercules erschien, ein höheres, ein göttliches Wesen. In der Heldin seines verkappten Schäferromans, in der Galatea, soll Cervantes seine zukünftige Gattin, Doña Catalina de Salazar Pelacios y Vozmediano, mit welcher er sich ein Jahr nach Veröffentlichnng des Romans vermählte, gefeiert nnd sich selbst als den Liebeshelden 'Elicio' geschildert haben. Nach der Vermählnng nahm er festen Wohnsitz in Madrid, unterhielt Verbindnngen mit den angesehensten Schriftstellern der Hanptstadt und widmete seine ganze Musse nnd Erfindungskraft dem Theater, für das er 20—30 Stücke schrieb, die sämmtlich mit Beifall gespielt wnrden, von denen sich aber nur der kleinere Theil erhalten, auf den Cervantes wohl kanm seinen Anspruch anf Unsterblichkeit hätte gründen können. Wie in so manchen anderen Beziehungen, bildet Cervantes auch hierin den Gegenpol zu seinem grossen Zeit- nnd Kunstgenossen, Lope de Vega, der ein ebenso vorzngsweises, ja ausschliessliches dramatisches Genie war, wie Cervantes ein Erzählungsgenie, mit der Maassgabe, dass Letzterer im Drama, besonders im Entremes, immer noch glücklichere Würfe that, als Lope de Vega in der epischen Poesie, in der Erzählnng, in der Novelle. Was vom ägyptischen Phönix, diesem Vogel-Kometen, berichtet wird: dass bei seinem Erscheinen alles andere Gevögel zu seiner Huldigung heranschwärmt, bis auf das Adlergeschlecht, das die Landschaft verlässt, zu stolz und hochgemnthet, um dem wie im Krönungsornate prunkenden und gefeierten, purpnrgebornen Flammensohne aufzuwarten — Aehnliches ereignete sich auch beim Auftreten des „Phönix“ des spanischen Theaters, Lope de Vega's. Der einzige Adler unter dem damaligen Federgeschlechte Spaniens, Miguel de Cervantes Saavedra, zog sich vor dem Theater-Phönix zurück, verliess Madrid und ging nach Sevilla (1588), nm in verschiedenen Orten Andalnsiens das Amt eines Proviant-Commissars für die indische Flotte nnd zuletzt das eines Steuereinnehmers zn versehen mit einem kümmerlichen Gehalte, der eben hinreichte, um den grössten Schriftsteller Spaniens empfinden zu lassen, wie der Hunger schmeckt. Was aber unglaublich scheint: der Proviantcommissar, der Steuereintreiber hatte auf diesen grössten Schriftsteller Spaniens so vollständig Beschlag gelegt, dass er von 1588 bis 1603 kein schriftstellerisches Lebenszeichen von sich gab und dass, wie Cervantes'

*) Convienen asi todos los Criticos en que la Galatea ocupa el ultimo lugar entre las obras de Cervantes, en el orden de perfeccion literaria. Aribau, Vida de Cerv. Obras p. XX.

leibliche Person acht Wochen lang unschuldig im Gefängniss von Sevilla schmachtete, auch der Dichter Cervantes fünfzehn Jahre lang unter Sequester, unter Schloss und Riegel seines Futerals, des Flottencommissars, und in der eisernen Spindenmaske des Steuereinnehmers eingeschlossen blieb unter dem amtlichen Siegel eines fünfzehnjährigen Stillschweigens. Ja mit solchem Kerkermundschloss schrieb er den Roman aller Romane, wie er selbst erzählt, seinen anfangs 1605 erschienenen Don Quijote (erster Theil), in einem Gefängniss der Mancha, man weiss nicht, in welchem, und um welcher Schuld, richtiger, Unschuld willen; er selbst, von dieser Seite betrachtet, ein Don Quijote, der in der Eisenrüstung der Gefängnisse, der Baños, mit den Riesen, Hunger und Elend, kämpfte; mit zahllosen als Mühsale und Schicksalsschläge oder Prügel verkappten Dämonen; mit verzauberten Schafsköpfen; mit verteufelten Windmühlen, die für ihn kein Körnlein Brodes mahlten, ihn selber aber zermalmten; mit verwunschenen Weinschläuchen, die ihm kein Tröpfchen Wein spendeten, ihm aber das Blut abzapften; mit den schlimmsten aller Zauberer und Dämonen endlich: mit den hohen Gönnern, Mäcenaten, herzoglichen Bewirthern, die, unter der Maske der Gastfreundschaft, der Ehrenbezeigungen, ihn verhöhnten, narrten, misshandelten, dem Gelächter preisgaben und dem Elend überliessen. Mit solchem Gesindel von Zauberern und bösen Geistern musste sich der als Don Quijote verlarvte Dichter herumschlagen, ausziehend auf dem Musenklepper als Rozinante, in enthusiastisch vergötternder Ritterliebe für die Dame seines Herzens, seine Dulcinea: die ächte lebenswahr-hehre, von keinem Makel des Eigennutzes, der Selbstsucht und speculirenden Eitelkeit befleckte Poesie*), in Schriftwerken und Thaten;

---

*) Capitulo IV. der 'Galatea' ist der Auskunft gewidmet, die Cervantes dem Apollo über sich selbst, sein Streben, Schaffen und Schicksal, ertheilt. Hieran schliesst sich die herrlichste Apotheose der Poesie, deren Allerheiligstes zu beschreiten, nur dem Hohepriester, wie Er einer war, zukam. Was seine Person angeht, so klagt er dem Gott der Poeten vor Allem die geringe Beachtung, die er bei der Menge finde. Neid und Unwissenheit verfolgen ihn. Der Dichter nennt die vorzüglichsten seiner Werke: „Anspruchstitel auf eine würdigere Lebensstellung, als die er einnehme“:

Y asi le dije a Delio: no so estima
Señor, del vulgo vano el que te sigue
Y el arbol sacro del laurel se arrima.
La envidia y la ignorancia le persigue,
Y asi envidiado siempre y perseguido
El bien que espera por jamas consigue.
Yo corté con mi ingenio aquel vestido,
Con que al mundo la hermosa Galatea
Salió para librarse del olvido.

der letzte Ritter im Sinne des ursprünglichen Ritterthums, ja der einzige Ritterpoet dieses höchsten Strebens in Spanien; ein erhabener Don Quijote,

Soy por quien la Confusa †) nada fea
Pareció en los teatros admirable,
Si esto á su fama es justo se le crea.
Yo con estilo en parte rezonable
He compuesto Comedias que en su tiempo
Tuvieron de lo grave y de lo afable.
Yo he dado en Don Quijote paratiempo
Al pecho melancolico y mohino
En cual quiera sazon, en todo tiempo.
Yo he abierto en mis Novelas un camino
Por do la lengua castellana puede
Mostrar con propriedad un desatino.
Yo soy aquel que en la invencion escede
A muchos, y al que falta en esta parte
Es fuersa que su fama falta quede ...

Der seiner Leistungen und seines Genius sich hochbewusste Dichter hat allen Grund, sein Aergerniss darüber auszusprechen, dass er, trotz solcher Verdienste, der Einzige auf dem Parnasse keinen bequemen Sessel, wie seine andern Genossen, habe, keinen Baum, an den er sich lehnen und stützen könne, sondern stehen müsse:

Por esto me congojo y me lastimo
De verme solo en pié, sin que se aplique
Arbol que me conceda algun arrimo ...

Apollo antwortet, wie von einem Gotte mit so hellem Verstande zu erwarten, den Nagel auf den Kopf treffend: Jeder ist seines Glückes Schmied. Der missvergnügte, über sein Loos klagende und grollende Dichter, Er, Cervantes, sey oft genug in der Lage gewesen, das Glück beim Schopf und die Gelegenheit bei den drei Härchen zu fassen, und habe Glück und Gelegenheit sich entwischen lassen. Das erlangte Gute festhalten mit Geschicklichkeit, Eifer und Klugheit, sey keine geringere Tugend, als es erringen:

El bien que está adquerido, conservallo
Con maña, diligencia y con cordura
Es no menor virtud, que el granjeallo.
Tu mismo te has forjado tu ventura,
Y yo tí he visto alguna voz con ella,
Pero en el imprudente poca dura.

Während dieser Unterredung mit dem Gott der Poeten, erschien ein neuer Glanz, der den Tag verdunkelte und die Luft mit einer lieblichen Har-

†) Eine bis jetzt nicht aufgefundene Comedia des Cervantes, die mit grossem Beifall gespielt wurde.

mit dem spanischeu Volke hinter sich, als Sancho Pansa. Aher ein Don Quijote nnr in Beziehung auf sich, seine Person, seineu persönlicheu Nutzen,

---

monie erfüllte. Voranf eine Schaar schöner Nymphen, an denen sich der hlonde Gott erfreute. Endlich erschien hervorstrahlend aus dem Nymphengeleite, wie vor der Sonne der Sterne Glanz verschwindet... Sie gleich der nnter flüssigen Perlen und Roseu auflenchtenden Aurora. Das reiche Gewand, die kostbaren Edelsteine, die sie schmückten, wetteiferten mit den grössten Wunderschätzen. Jeue Nymphen, die sie in holder Schönheit und munterer Frische nmgaben, schieneu die freien Künste. Alle erwiesen ihr, im Verein mit den erlesensten und erlanchtesten Wissenschaften, huldigeude Ehrfurcht. Sie zeigten, dass sie, ihr dienend, sich selber dienteu, und dass sie die von allen Menschengeschlechtern ihnen gezollte Verehrung ihr alleiu zu danken hätteu. Ebbe und Fluth legt das Meer ihr zu Füssen; nnd nimmt die Tiefen nnd die Herrschaft üher Flüsse nnd Ströme als Lehn ans ihren Händen. Die Kräuter bringen ihr als Weihopfer ihre Heilkräfte dar; die Bäume ihre Blüthen und Früchte; die Steine den Werth, den sie einschliessen. Die heilige Liche spendet ihr die keuschesten Zärtlichkeitsgefühle, der süsse Friede seine genussreichste Ruhe, der hittere Krieg opfert ihr alle seiue strengen Nöthen. Der Soune Pfad und Weg und stetiger Tagesgang, des Schicksals Macht und Wechsel, der Sterne Wirkungskraft und Einfluss auf diesen Wandelstern — Alles liegt klar vor ihren Blicken da; Alles waltet und ordnet die heilige herrlich schöne Jungfrau, die Bewunderung nnd Freude zugleich erregt. Ich fragte, ob in der schönen Nymphe sich vielleicht eine Gottheit verberge, die anzuheten, sich geziemen möchte. Denn nach dem reichen Gewande und dem hehren Wesen, das sie zur Schan trage, scheint sie dem Himmel, nicht der Erde anzugehören. Du verräthst, versetzte Jener, deine Einfalt, wenn du, der so viele Jahre du mit ihr verkehrst, nicht in ihr die Poesie erkennst u. s. w.

En esto pareció que cobró el dia,
Un nuevo resplandor, y el aire oyóse
Herir de nna dulcisima armonía.
Y en esto por un lado descubrióse
Del sitio un escnadron de ninfas bellas
Una resplandiciendo, como hace
El sol aute la luz de las estrellas.
La mayor hermosura se deshace
Aute ella, y ella sola resplaudece
Sobre todas, y alegra y satisface.
Bien asi semejaba, cual se ofrece
Entre liquidas perlas y eutre rosas
La anrora que despuerta y amauece.

zugleich aber auch durch den schärfsten praktischen Weltblick, den jemals ein Schriftsteller, voraus ein spanischer, besessen — ein Anti-Don Quijote zugleich, der Vernichter des chimärenhaften Don Quijotenthums, der nachzüglerischen Selbstaufopferung für antiquirte, ausgelebte, zu Hirn-

---

La rica vestidura, las preciosas
Joyas que la adornaban, competian
Con las que suelen ser maravillosas.
Las ninfas que al querer sayo asistian
En el gallardo brio y bello aspecto
Las artes liberales parecian,
Todas con amoroso y tieno afecto,
Con las ciencias mas claras y escogidas,
Le guardaban santisimo respeto.
Mostraban que en servirla eran servidas,
Y que por su ocasion de todas gentes
En mas veneracion eran tenidas.
Su influjo y su reflujo las Corrientes
Del mar y su profundo le mostraban,
Y el ser padre do rios y de fuentes.
Las yerbas su virtud la presentaban
Los árboles sus frutos y sus flores,
Las piedras el valor que en si encerraban.
El santo amor castisimos amores,
La dulce paz, su quietad sabrosa,
La guerra amarga todos sus rigores.
Mostrabosele clara la espaciosa
Via, por donde el sol hace contino
Su natural carrera y la forzosa.
La inclinacion, ó fuerza del destino
Y de que estrellas consta y se compone
Y como influge este planeta ó sino,
Todo lo sabe, todo lo dispone
La santa hermosisima doncella,
Que admiracion como alegria pone.
Preguntéle al parlero si en la bella
Ninfa alguna deidad se disfrazaba,
Que fuese justo el adorar en ella.
Porque en el rico adorno que mostraba,
Y en el gallardo ser que descubría,
Del cielo y no del suelo semejaba.
Descubres, respondió, tu bobería,
Que ha que la tratas infinitos años,
Y no conoces que es la Poesia . . .

gespinnsten verrückte Wahnvorstellnngen und Ideen. Ein Heilkünstler, der sein Volk vom Nationalnarrenthum, dem phantastischen Don Quijotenwesen, dadurch zu befreien unternahm, dass er, wie homöopathische Aerzte die Heilmittel an ihrem Körper versuchen, die Don Quijotenprobe an sich selber anstellte, seinen grossen praktischen Weltverstand, den klarsten nnd stärksten, der, nächst Shakspeare, je einem Poeten inwohnte, dass er diesen hellen Klarblick, den gesnnden Dichter-Menschenverstand, zu Nutz und Frommen seines Volkes, gleichsam donquijotisirte, in die Schanze schlug, das Kreuz seines ebenfalls blos für **seine** Person wahnbethörten Ritters auf sich nehmend. Und darin erblicken wir Cervantes' Doppelstellnng gegen sich selbst, seine in zwei parallele Personen zerspaltene Dichterindividualität; die spanische Parallelformel an seiner eigenen Persönlichkeit veranschaulicht: ein Don Quijote für sich nnd sein Geschick; ein Anti-Don Quijote, als Lehrer nnd Heiland seines Volkes. Der Adler an weltüberschauendem Scharfblick, von den höchsten Gesichtspunkten aus, — in Absicht anf seine Person und Lebensstellnng war dieser Adler ein entschiedener Pechvogel, der bedauernswürdigste aller Pechvögel. Blieb nun Cervantes, was jenen Dualismus betrifft, in demselben haften, so gut wie sein Volk, und liesse sich die Parallelgestaltung in seinem Meisterwerke, nach allen Seiten hin, wenn solches hier am Orte wäre, verfolgen und nachweisen — eine Parallelgestaltung, deren Exponent gleichsam sich in der mit so wunderbarer Schärfe ausgeprägten Dualität des Heldenpaares, Don Quijote und Sancho Pansa, darstellt — liesse sich dieser Parallelismus in der Conception und Durchführung des Meisterwerkes überall aufzeigen: so treibt die Grundwurzel desselben doch noch tiefer. Der Dichter des Don Quijote, der Befreier seiner Nation vom phantastischen Wahne des mittelalterlichen spanischen Ritterthnms, — eine radicale Heilung hat der grosse Irrenarzt nicht zu bewirken vermocht, da er die eigentliche Nährwurzel des Wahnes, den specifisch spanisch religiösen Wahnwitz, die ketzersüchtige Phantastik des Glaubenswahnsinns, den religiösen Fanatismus unberührt bestehen liess, ja diesen, als sacrosanct, mit seinem Volke theilte. Die garstige Alraunwurzel war auch ihm ein Götze, den er abgöttisch verehrte als ein Palladium des Seelen- und Staatsheils seines Volkes. Der gesundeste, freieste Kopf Spaniens so tief in den Wurzelschlingen des abscheulichen Alrauns verstrickt — o der jammerwürdigen Parallelerscheinung! Einen eignen Schlagschatten wirft, hinsichtlich des Don Quijote, dessen Doppelgänger, der **Quijote von Avellanada**, Pseudonym des **Fr. Luis de Aliaga**, auf unsere Parallelformel. Das Machwerk dieses aragonesischen Dominikaners, ans Lope de Vega's Hecke, sollte dem zweiten Theil des Don Quijote zuvorkommen, und das Werk des Cervantes beim Publicum ausstechen. Er fand seine Lobpreiser, insbesondere unter den Parteigängern des Lope de Vega, und hatte sich selbst Lope's warmer Fürsprache zu erfreuen, des heimlich bittersten Gegners von Cervantes. Was lässt sich von einer in feindseligster Absicht gegen diesen verfassten und vom gemeinsten Schmähgeist inspirirten Doublette Anderes

erwarten, als ein getrener Abklatsch von des Dominikaners niedriger Denkungsart und pöbelhaftem Eifer, Cervantes' grosse Meisterschöpfung in dem Kothe seines Machwerks zu begraben? Die Sonne aber vergoldet den Koth; nicht vermag dieser die Sonne zu beschmutzen. Wenn der Scharteke des Avellanada (müsste Avillanado „hämisch" heissen) noch in der Literatur gedacht wird, so verdankt es der Quark dem Streiflicht, das Cervantes' Don Quijote auf ihn wirft. Dieser Streifblick mag auch unsere Notiz über den Kothfleck in der Don Quijote-Literatur beschönigen, zumal der Abklatsch auch als Beleg für unsere Formel dient. Näheres über Avellanada berichtet Fern. Guerra y Orbe in der schon angeführten Schrift.*) Eine andere auf Don Quijote bezügliche Schrift soll hier noch Erwähnung finden: Wir meinen die apokryphe Flugschrift, betitelt 'Buscapié' („Fangfrage"), die Cervantes wiederholentlich zu- und abgesprochen, und nicht mehr und nicht weniger als eine Reclame zu Gunsten des bei seinem Erscheinen von der spanischen Lesewelt kühl aufgenommenen ersten Theils des Don Quijote seyn soll. Die Andeutung im Buscapié, dass hinter den Figuren von Don Quijote bestimmte Persönlichkeiten und Beziehungen auf Karl V., dessen Hof- und Liebeshändel, versteckt wären, sollte die Lesegier und Kauflust des Publicums aufstacheln. Die „Fangfrage", für uns ohne alles Interesse, findet die ausführlichste Erörterung bei Ticknor (Appendix D. p. 423—434. Uebersetzung. Sechste Beilage, Bd. II. S. 545—554). Uns soll die Leimruthe der „Fangfrage" nicht fangen. Die von Don Alfonso de Castro 1847 zuerst bestrichene Leimruthe schwang derselbe noch 1851 in der Madrider Zeitschrift „Heraldo" als Strafruthe, womit er Ticknor's ehrenwerthen Rücken bestrich, ob dessen im beregten Appendix D kundgegebener Schwerhörigkeit, betreffs der Aechtheit des Buscapié und der Verfasserschaft des Cervantes, worauf Don Alfonso de Castro noch immer herumreitet, equitans in arundine longa, und auf einer mit Vogelleim bestrichenen Arundo. Der gelehrte spanische Literator und Philolog erklärte die Buscapié-Handschrift und Leimruthe für eine plumpe, alberne und pfuscherische Erfindung: „una ficion ruda, necia y chapuzera." Lassen wir denn unseren ritterlichen Don Alfonso de Castro auf der Fangruthe seiner Leimfrage noch fürder herumtraben, so lange es ihm Vergnügen macht, als einen Gickgack, der auf der Pechruthe sitzen blieb, und gleich rittlings.

Cervantes, der dem Hofe nach Valladolid gefolgt war (1603), kehrte mit demselben nach Madrid zurück (1606). Erst im Jahre 1613 gab er seine Novelas ejemplares heraus, nächst dem D. Quijote, unserer Ansicht nach, das bedeutendste unter seinen Erzählungswerken. Wie sein grosser Roman die Atmosphäre der spanischen Literatur von den Miasmen einer visionären Welt- und Lebensauffassung, eines phantastisch verzerrten, und eines wahnwitzigen, durch die Ritterbücher epidemisch gewordenen

*) Noticia de un precioso Codice de la Bibl. Colombina etc. p. 39 ff.

Ideals von Heldenthum und Galanterie reinigte; wie sein Don Quijote den sitten- und geistbildenden, den Schönheitssinn durch wahrhafte Muster poetischer, mit den feinsten Geschmacksurtheilen abwechselnder Novellenbilder veredelnden und läuternden, idealrealistischen Roman der Neuzeit schuf, jenes unsterbliche Verdienst des Sokrates, der die Philosophie aus der Verstiegenheit der jonischen Wolkenphilosophie auf die Erde herniederführte — diesen ewigen Ruhm, mit Beziehung auf die Poesie, die Poesie der Lebensschilderung, an seinen Namen fesselnd: in ähnlicher Weise bewirkten die 'Novelas ejemplares' eine kunstpoetische Umgestaltung in der spanischen Novellenliteratur, die Cervantes vorfand, und die sich vorzugsweise die Schilderung des Gemeinwirklichen in dem von Diego Hurtado de Mendoza erfundenen Schelmenroman*) (Novela Picaresca), zur Aufgabe stellte. Cervantes' 'Novelas' erhoben das Genre zu einer veredelten Kunstform, eine der Wirkung des D. Quijote entgegengesetzte Läuterung bezweckend, indem sie die niedrigen, schmutzigen, als Contrast zu den Ritterbüchern absichtlich mit dem Strassenkothpinsel geschilderten Lebensbilder durch einen romantischen Hauch idealisirten und mit der Zauberlampe der Phantasie den Schmutz jenes Zigeuner- und Schelmentreibens in den unteren wie oberen Schichten in lichtes Gold

---

*) La Vida de Lazarillo de Tormes, die erste Ausgabe Antw. 1553. Die vorzüglichsten Nachbildungen dieses Genres sind: 'El Picaro Guzman de Alfarache' von Mateo Aloman aus Sevilla. Der erste Theil erschien Madrid 1599; der zweite: 1605, den ein Fälscher und Vorgänger von Avellanada (s. o. S. 269), Matéo Luján de Sayavedra†), dem Mateo Aloman durch die Veröffentlichung einer 'Segunda parte del Picaro Guzman de Alfarache' (Brusela 1604) vorweggenommen hatte.

Anderweitige Novellenarten, die vor den 'Novelas ejemplares' im Schwange gingen, wie die 'Liebesnovelle' (Novela amatoria††) trugen theils die Farbe der Ritterbücher, als deren Episoden, oder traten in die Fusstapfen der italienischen Novelle, wie die schon gedachten Erzählungsbüchlein des Juan Timoneda: 'El Patraño' etc. (Alcalá de Hen. 1569). Eine Sammlung von 20 Erzählungen oder Märchen, deren Charakter zwischen dem der arabisch-spanischen Ejemplos und der italienischen Novelle schwankt. Cuentos de 'Sobremesa y Alivio de Cominantes' (Tisch- und Reisetrostbüchlein) Val. 1569, Sammlung von Rathschlägen, kleinen Geschichtchen, Sprüchen und Anekdoten u. m. dgl.; s. Aribau, Discurso prel. zu seiner Ausg. der Novelistas anteriores á Cervantes (Bibl. de Autor. espan. t. III.) p. XXI ff.

†) Advocat aus Valencia, dessen eigentlicher Name Juan Martí war. — ††) 'Historia de Aurelio e Isabela'. — 'Historia de la Reina Sevilla'. — 'Amores de Clareo y Florisea'. — 'Proceso de Cartas de Amores'. — 'Selva de aventuras'.

verwandelten und dergestalt das Novellenwesen in Wahrheit zu wahrhaft beispielwürdigen ('ejemplares') Sittenschilderungen reinigten. *)

1614 trat Cervantes mit seiner mehrberegten Terzinendichtung, Viage al Parnaso in VIII Capiteln (Reise zum Parnass) hervor, einer satirisch-panegyrischen Epopoe, deren Helden ganze Dichtercoterien lieferten, die den Geschmack der damaligen Zeit beherrschten und die nun, der Mehrzahl nach, im Meer der Vergessenheit begraben liegen. Die Idee zu diesem Poem nahm Cervantes aus Cesare Caporali's 'Viaggio in Parnasso', und benutzte auch den Anfang, die einzige Partie, die er nachahmte. Der Vorgang bewegt sich um eine von Apollo an die guten Dichter Spaniens erlassene Anfforderung, mit ihm gemeinschaftlich und unter seiner Führung die schlechten Dichter vom Parnass zu vertreiben. Apollo schickt den Mercur zu Cervantes mit einer Liste von Dichternamen, um von diesem die hervorragenden für jenen Zweck geeigneten Poeten zu erfahren; ein erwünschter Anlass für Cervantes, die berühmtesten Poeten des Tages durch einen Lobspruch auszuzeichnen, der zu $^4/_5$ Theilen in Nektar eingestippt ist (quinta parte sui nectaris imbuit), und wovon $^1/_5$ in eine

*) Ein Verzeichniss von Schauspielen nach Stoffen aus Cervantes' Novelas giebt Herr v. Schack (Gesch. d. dramr. Lit. in Spanien I., S. 332. Anm. 99):

„Die Gitanilla de Madrid erzeugte zwei gleichnamige Stücke von Montalvan und Solis;

die Ilustre fregona eines unter gleichem Titel von Lope de Vega; zwei andere von Vicente Esquerdo und Cañizares, und die Hija del Mesonero, von Diego de Figueroa y Cordoba;

der Licenciado vidriera das gleichbenannte von Moreto;

die Señora Cornelia das Schauspiel Quien dá luego dá dos veces von Tirso de Molina;

der Zeloso Estremeño zwei ebenso betitelte von Lope und Montalvan;

die Fuerza de la sangre das gleichnamige von Guillen de Castro.

Von ausländischen Dramatisirungen dieser Novellen führe ich an:

La force du sang von Hardy. L'amant liberal von Bouscal und de Beys nach dem Amante liberal.

Eine gleichnamige Tragi-Comedia von Scudéry;

die Deux Pucelles von Rotrou, nach den dos doncellas des Cervantes.

The spanish gipsy, von Middleton und Rowley nach der gitanilla und Fuerza de la sangre.

Love's Pilgrimage von Beaumont und Fletcher nach den dos doncellas;

The Chances von denselben, nach der Señora Cornelia.

bittersüsse Mischung von scherzhafter Ironie. Dichter, Lobpreis, Nektar und Ironie, für nns sind sie allzumal, mit einziger Ausnahme des Lope de Vega, den eine Wolke anf das Schiff speit, — eingetancht in Lethewasser nnd schmecken wie Schiffszwieback, der drei Tage in Seewasser gelegen.

Einzelne Schilderungen sind von hohem Werthe, glänzend dnrch Witz nnd Erfindung, dazn gehört die Beschreibung des Schiffes, das die Ladnng gnter Poeten nach dem Parnass bringen soll. Es besteht vom Rumpf anfwärts bis znm Mastkorb aus lanter Versen. Die Rnder s nd Glitschverse (esdrujulos), die Segel zarte von Amor mittelst Aufzugsfäden verwebte Gedanken, gebläht und geschwellt von den lieblichsten Winden, die alle um des Schiffes Spiegel wehen, einzig bedacht auf des Schiffes Fahrt. Um das Fahrzeng schwärmen Sirenen nmher, es vorwärts drängend und beflügelnd znr Eile.*) Auf die prachtvolle Schilderung der ächten Poesie ist bereits hingewiesen. Zu den gelungensten Erfindnngen der bnrlesken Epopöe rechnen wir die, in einem von Neptun, behnf Untergangs der schlechten, insbesondere schmachtenden Dichterlinge erregten Sturme, durch Venns bewirkte Verwandelnng derselben in Kürbisse nnd Schläuche, so dass Neptun an dem Versinken und Zugrundegehen der also Verwandelten verzweifeln muss.**) Eine grosse Schlacht zwischen den wahren

---

*) Eran los remos de la real galera
De esdrujulos, y dellos compelida
Se deslizaba por el ma lijera.
Hasta el tope la vela iba tendida,
Hecha de mny delgados pensamientos
De varios lozos de amor tejida.
Soplaban dulces y amorosas vientas,
Todos en popa, y todos se mostraban
Al gran viaje solamente atentos.
Las serenas entorno navegaban
Dondo empellones al bajel lozano
Con cnya ayuda en vuelo le llevaban . . .
Cap. III.

**) En nn instante el mar de calabazas
Se vió cuajado, algunas tan potentes,
Que pasaban de dos y aun de tres brazas.
Tambien hinchados odres y valientes,
Sin deshacer del mar la blanca espuma,
Nadaban de mil talles diferentes.
Esta trasmntacion fne hecha en suma
Por Venus de los languidos poetas
Porque Neptnn hundirlos no presnma.
Cap. V.

Dichtern und Afterpoeten, worin als Schusswaffen und Geschütz Bücher*). Gedichtarten**), wie Sonette, Satiren, Novellen u. s. w. dienen, räumt das Poem beschliessend mit letzteren auf, so weit nämlich schlechte Poeten zu vertilgen sind, deren Verwesungswürmer wieder Poetaster sind, und das Gelichter fortsetzen.***) Bekanntlich nahmen die drei englischen Poeten, Swift, Pope und Addison, des Cervantes 'Viaje al Parnaso' als Vorbild zu ihrem burlesken Heldengedichte, Martin Scriblerus, das unvollendet geblieben und weit hinter seinem Urbild zurückgeblieben, und vielleicht besser ganz unterblieben wäre.

Der „Zusatz" zum Viaje: Adjunta al Parnaso, ein Dialog in Prosa zwischen Cervantes und einem jungen verunglückten Theaterdichter, Pancracio de Roncesvalles, ergeht sich über Cervantes' Bühnenstücke, und muss gebührendermaassen in unsern Text verwebt werden. Wir erwähnen noch des „Nordischen Romans" 'Trabajos de Persiles y Sigismunda†) („Mühsale des Persil und der Sigism."), nach dem Muster von Heliodor's Abenteuerroman: 'Theagenes und Chariclea' gearbeitet; sein Lieblingswerk als Sprössling seiner letzten, durch Krankheit und Kümmernisse aller Art getrübten Tage, wie denn ein Vater sein jüngstes Kind am zärtlichsten liebt, und im Maasse als es missgestaltet ist. Das wüste Convolut von Erlebnissen und Abenteuern sollte sein Ritterbuch, ein Ritterbuch seiner Erfindung werden, und wurde nur eine Nachtragslieferung zu den Ritterbüchern, welche der Barbier und Pfarrer im Don Quijote (P. 1. c. VI.) zum Feuer verdammen. Das gemahnt an jene Freigeister, die auf dem Sterbebette ihre schönsten Werke verlengnen und widerrufen. Ja! der Roman 'Persiles und Sigismunda' ist ein Widerruf des Don Quijote und all der herrlichen Kunsturtheile und kritischen Aussprüche, die darin ausgestreut sind als unschätzbare Perlen. Ein Wider-

*) Y con hondas de estallo y con ballestas
Iban libros enteros disparando.
Cap. VII.

**) Dióle á Mercurio en la derecha mano
Una satira antiqua licenciosa
— — — —
Cuatro Novelas disparó Pedrosa . . .
— — — —
Seis seguidillas le encajó en la boca.

***) Im „Nachtrag" zum Viaje (Adjunta al Parnaso) lässt Cervantes den Apollo das Schlachtfeld, wo die schlechten Poeten gefallen, mit Salz bestreuen, damit die Brut nicht nachwachse: „de la sangre podrida de los malos poetas — comenzaban á nacer del tamaño de ratones otras poetrillas raterospos esta — aquel lugar — se sembraba de sal" . . .

†) Los trabajos de Persiles y Sigismunda historia Setentrional. Por Miguel de Cerv. Saav. Dirigido a Don Pedro Fern. de Castro Conde de Lemos etc. Alcántara 1617.

ruf, wie die im dritten Act von Cervantes' Schauspiel: 'Los Baños de Argel' (die Gefängnisse von Algier) über die Kunstregeln des Drama's geäusserten Ansichten im apostatisch ärgerlichsten Widerspruche mit den Begriffen vom Drama sich uns herausstellen werden, zu welchem sich der Canonigo in D. Quijote (P. 1. c. 48) bekennt. Ach, dass der grösste und edelste Geist Spaniens auch noch zuletzt mit einem solchen, dem Don Quijote absagenden und abschwörenden Parallelroman zu den Ritterromanen seinen Abtrag an die iberische Formel leisten, oder dass ihm diese seinen Reiseabentenerroman, die 'historia setentrional', als Obolus für Charon auf die verstummte Zunge legen musste! *)

Inmitten seiner schweren Gebrechen und peinvollen Entbehrungen, die seine zwei Gönner, ein kirchenfürstlicher und ein weltlicher Reichsmagnat, der Erzbischof von Toledo, Don Bernardo de Sandobal y Rojas und der Conde de Lemos, mit den Brosamen zu lindern sich beeiferten, die von ihrer Tafel abfielen, legte Cervantes die letzte Hand an den 'Persiles'. Am 2. April 1616 empfing er in seinem Hause die feierliche Weihe des dritten Ordens vom h. Franciscus, dem er seit Juli 1613 angehörte; am 18. April 1616 erhielt er die letzte Oelung; schrieb noch am folgenden Tag mit fertiger Feder den scherzhaften Zueignungsbrief an den Conde de Lemos und starb am 23. April 1616, im 69. Lebensjahr an der Wassersucht. Am selben Tage desselbigen Jahres erlosch mit ihm zugleich sein grosser Zwillingsstern, William Shakspeare. Beim Erlöschen eines solchen Doppelgestirns zittern alle anderen Lichter am Himmel der Poesie zu Trauerzähren zusammen. Bei der Himmelfahrt solchen Geisterpaares jauchzen alle Engel und Erzengel auf in Jubelchören Die drei obersten der Seraphen, Gabriel, Raphael und Michael, empfangen das Dichterpaar im Himmelssaale und geleiten es zum Throne des Herrn. Jesus Christus erhebt sich von seinem Sonnenstuhl zur Rechten des Vaters, geht dem

*) Dem vor Entzücken über die Trab. de Pers. y Sig. sich dreimal überschlagenden Urtheile Val. Schmidt's können wir einen Blick schenken, ohne in den romantischen Sanct Veitstanz miteinzutreten: „Das letzte Werk des grossen Cervantes 'Los Trabajos de Persiles y Sigismunda' scheint überall ungebührlich wenig bekannt. Und dennoch kennen wir keinen geistlichen Roman, der sich mit diesem vergleichen dürfte. Die himmlische Liebe, vermählt mit der zartesten irdischen, durch tausendfache Noth geläutert, immer wie der Karfunkel strahlend durch die Nacht der gemeinen Umgebung, endlich zum Schauen des lang Ersehnten gelangend, das ist die Axe, um welche herum die verschiedenen Erscheinungen des Lebens, Bestrebungen und Gesinnungen sich schwingen" (Beiträge zur Geschichte der romant. Poesie. Berlin 1818. S. 179). Fletcher's weidliche Benutzung der 'Trabajos' imbesten seiner Komödie 'Custom of the Country' wird uns auf Cervantes' letzten Roman dermaleinst zurückbringen.

mit dem Blute des tragischen Opferbockes benetzen: ihn, der aus den kranken Eingeweiden, aus dem verbrannten Gehirn und der phantasieenerhitzten Leber des sinnreich erhabenen, das ritterlich verschrobene Spanien personificirenden Narren von La Mancha seinen Landesgenossen wahrsagte, ihr eigenes Innere enthüllend; ihn, dessen Seherblick in der von seinem hochpreislichen Mancharitter als Kriegstruppen gemetzelten Schafheerde die Unterthanen König Philipp's III., und in den Leithämmeln und Böcken dessen erlauchteste Schranzen, Grosswürdner, Staatsbeamte, Günstlinge und sonstige Creaturen erschaute, erkannte und conterfeite. [1]) Kaum Einer von all den sinnreichen Erklärern, Auslegern und Deutern seines in der Romanliteratur einzig dastehenden burlesken Ritterromans hatte eine Ahnung davon, dass ihm selbst, dem Dichter des Don Quijote, die Idee seines Werkes, der poetisch-philosophische Absichtsgedanke desselben, unter dem Schreiben sich immer grossartiger und umfassender gestaltete; dass der als scherzhafte Parodie des Amadis angelegte Roman ihm unter der Hand zum tiefsinnig ernsthaftesten Exempelbuche gerieth, das jemals im Morgen- und Abendlande geschrieben worden; dass der Narren- der Eulenspiegel des irrsinnig irrenden Ritterthums zum parabolischen Welt- und Weisheitsspiegel, zu einem Zauberkrystall, gross wie die Erdkugel, zu einer Lichtkugel aufglänzte, ähnlich jenem im Aether schwebenden Lichtball, an welchem Tethys in Camoës 'Lusiadas' dem

---

Dichter von Avon entgegen und bietet ihm seinen Sessel an. Den Hesperiden lässt Gott Vater auf seinem Fussschemel Platz nehmen, und legt ihm selbst den aus lichten Strahlen des heiligen Geistes gewundenen Kranz der Unsterblichkeit um's Haupt, worin nur einige Lichtbüschel, gleich jenen abwechselnd erlöschenden und wieder aufflammenden Sternen, sich bald verfinstern, bald mit zuckenden Lichtern aufblitzen. — 1) . . . ¿ que tiene de extraño que simbolicamente y en virtud de una segunda ilusion propia, imaginase Cervantes en aquellas ovejas, feridas de muerte por un loco, ya las muchedumbres de dóciles subditos de Felipe III., despotizadas y regidas por hombres que estaban muy lejos de merecer gobernarlas, ya la turbamulta de tiranueles mercaderes de sangre humana, entremetidos aduladores, ambiciosos, avaros y soberbios? (Don Aurel. Fernandez-Guerra y Orbe: Noticia de un precioso Codice de la Bibl. Colombina etc. Madr. 1864. 4°. p. 32 ff. Vgl. Gallardo, Ensayo etc. I. p. 1302 ff.)

Gama die Erdtheile und Völkergeschicke zeigt und deutet; mit dem Unterschiede, dass im D. Quijote die Erde selbst mit ihrer Tagesgeschichte und der sie bewegenden Gesellschaft sich zu dieser Lichtkugel allmälich durchhellt, im Maasse als des Helden aus Seelengrösse und transscendentem Geistesschwunge phantasmagorische Narrheit von erhabener Weisheit und hohen Erleuchtungen strahlt, den Gebirgsgipfeln ähnlich, die bei auf- und niedergehender Sonne so wunderbar aus ihrer eigenen Verfinsterung emporglühen. Daher die bunten Deutungen, je nach dem individuellen Gesichtswinkel eines Jeden, und wienach bald dieser oder jener Intentionszug erfasst und erklügelt wird. Der Eine erblickte im sinnreichen Junker den Herzog von Lerma, der Andere Philipp II. Andern wieder konnte der Kampf mit den Mühlen nur Karl's V. Fechterspiel bedeuten, das er als Prinz gegen die Figuren in seinen Wandteppichen mit gezogenem Degen ausführte. In Daniel de Foë's Augen ist der D. Quijote eine bildliche Geschichte und Satire auf den damaligen Modemann in Spanien von übertriebenen Hildalgo-Manieren, auf den Herzog von Medina Sidonia.[1]) Puigblanc will gar in der Episode der 'Altisidora'[2]) eine Carricatur auf die Inquisition erkennen.[3]) Dem Vicente Salvá zufolge hätte Cervantes nur ein verständigeres von allem Phantastischen gereinigtes Ritterbuch schreiben wollen. Was Ritterbuch! — ruft ein Anderer — Eine Mappe voll Carricaturzeichnungen nach dem Leben; Spottbilder bestimmter Personen und Zeitfiguren, dies nur konnte der Schalk, der Cervantes, mit seinem D. Quijote beabsichtigt haben. Der Herzog, der Don Quijote in seinem Palaste bewirthet und seine Kurzweil mit ihm treibt, ist kein Anderer, als der Herzog von Villahermosa.[4]) Dulcinea die Ana Zarco de Morales, Tochter des einzigen Hidalgo, der unter den Morisken von Tolosa ansässig war, wie sie leibt und lebt. So bemalen sie den Don Quijote, wie den Sarg einer ägyptischen Mumie, über und über mit allerlei Zeichenschrift und Geheimfiguren, vergessend, dass ein Dichtergeist, wie Cervantes, die dem Leben und seiner

1) Wilson, Life of De Foe. Lond. 1830. III. 437. not. — 2) D. Quij. P. II. c. XLVI. — 3) Em. Chasles a. a. O. p. 293. — 4) Vgl. Fern. Guerra y Orbe a. a. O.

Zeitgeschichte abgelauschten Züge nicht in der Weise eines Portraitisten oder gar Zerrbildners zum blossen Spass und zur Kurzweil seiner Zeitgenossen hinwirft; dass vielmehr ein solcher Dichtergeist die Carricaturen des Tages zu ewigen Typen idealisirt, indem er sie zu Collectivfiguren ganzer Gesellschaftsklassen, ja zu persönlichen Massenvertretern gleichsam des Nationalcharakters erhebt, und transfigurirt, ohne Abbruch an individueller Gestaltung, natur- und lebenswirklich bei aller Symbolik. Nicht etwa in der Art, als arbeite ein solcher Dichter aus der mit Bewusstseyn präconcipirten allgemeinen Idee dergleichen symbolisch-realistische Figuren heraus, und diese Ideen in seine Gestalten hinein, wonach z. B. in D. Quijote und Sancho Pansa behufs Illustration des abstracten Gegensatzes von poetischer und prosaischer Natur, von poetisch-heroischer Phantastik und sinnlich gemeinem Nützlichkeitsverstande, ein Charakter-Contrastbild gegenübergestellt wäre.[1]) Der wahre Dichter gestaltet Ein und Alles in Einem Wurf, wie Gott der Schöpfer die Weltideen nicht erst im Geiste vordenkt und sie dann in eine Körperwelt hineinbildet; sondern Gestalt und Idee in Eines, oder wie Homer's Okeanos aus schmaler Urne ein Weltmeer ausgiesst und entwickelt, das, ausser seiner eigenen Unendlichkeit, alle Ströme in sich fasst und Himmel und Erde spiegelt.

An eine zergliedernde Würdigung des Don Quijote dürfen wir nicht denken, und schliessen seine Acten mit dem Urtheil eines berufenen spanischen Literators aus der älteren, kritisch-besonnenen, noch mit ungefälschten ästhetischen Gewichten prüfenden und abwägenden Schule: ...„Ein ursprüngliches Werk, angenehm, zierlich, belehrend, von wunderbarer Erfindung und unvergänglicher anständiger Unterhaltung. Ein Werk, das die Lebhaftigkeit seiner (des Cervantes) Einbildungskraft, den Reichthum seines heitern Geistes und seiner christlichen Philosophie und Seelenlauterkeit bekundet; da selbst der Kerker, die Stätte alles Widerwärtigen, weder seine Einbildungskraft abzustumpfen, noch seine Erfindung zu lähmen, noch sein Genie zu trüben ver-

1) Wie Bouterwek (Gesch. der Poesie u. Bereds. III. S. 337) anzunehmen scheint, den Sismondi (Littér. du Midi etc. Paris 1813. III. p. 339—343) nur schönrednerisch paraphrasirt.

mochte. Und wenn, dem Horaz zufolge, die Musen freundliche Orte, die Annehmlichkeit der Gefilde, einen lachenden Himmel, das Murmeln der Quelle lieben: hier fanden sie das Gegentheil; denn Cervantes schuf das ihrer würdigste Werk in der schauerlichsten Behausung. Und ob er gleich nicht der erste war, der im Gefängniss seine Feder übte, so glauben wir doch, dass er zu den Ausnahmen gehörte, indem er im Kerker eine Geistesstimmung bewahrte, um eine Geschichte von solchem Reize und einem so anmuthigen Inhalt zu verfassen: eine Geschichte, die ihn dem gelehrten Huet [1]) würdig einer ersten Stelle unter Spaniens grössten Genien erscheinen lässt; eine Geschichte, die der feingebildete Saint Evremont lieber als alle anderen ihm bekannten Werke verfasst haben möchte, voller Bewunderung, wie der Geschichtschreiber des Don Quijote sich unsterblich habe machen können, durch Reden und Aeusserungen, die er einem Narren und einem Bauerntölpel in den Mund legt [2]); eine Geschichte, welche drei der hervorragendsten Gelehrten Englands, Swift, Arbuthnot und Pope als Vorbild und Muster nahmen für ihr gemeinschaftliches satirisches unvollendet gebliebenes Werk mit der lächerlichen Figur des Martin Scriblerus [3]) als Helden [4]); eine Geschichte, die der einsichtsvolle Holländer Justo van Efen in die Hände der Jugend gelegt wissen wollte, um ihren Geist anmuthiger anzuregen und ihr Urtheil durch die schmucke Zier-

1) De origine fabular. p. 91. — 2) Die Stelle in St. Evrem. lautet: „De tous les livres que j'ai jamais lûs, Don Quichotte est celui que j'aimerais mieux avoir fait: il n' y en a point à mon avis, qui puisse contribuer davantage à nous former un bon goût sur toutes choses. J'admire comme dans la bouche du plus grand fou de la terre Cervantes a trouvé le moyen de se faire connoître l'homme le plus entendu et le plus grand conoisseur qu' on se puisse imaginer. J'admire la diversité de ses caractères, qui sont les plus recherchés du monde pour les espèces, et dans leurs espèces les plus naturels.*) Quevédo parait un auteur fort ingénieux: mais je l'estime plus d' avoir voulu brûler tous ses livres quand il lisoit Don Quichotte, que de les avoir sû faire.“ (Oeuvres etc. Amsterd. 1739. t. III. p. 101 f.) — 3) Wohl eine Verwechslung mit Cervantes' Viaje al Parnaso (s. o. S. 274). — 4) Works of Alex. Pope ed. 1764. 8⁰. Vol. IV. p. 69.

*) Diese Bemerkung ist fein und treffend.

lichkeit der Schreibart, die annehmliche Mannigfaltigkeit der verwickelten Begebenheiten, ihre bewundernswürdige Moral und sinnreichen Betrachtungen über die Sitten der Menschen; durch den Schatz von verständigen Rügen und trefflichen Erörterungen und insbesondere durch das Salz, womit das Werk durchwürzt ist, zu bilden [1]); — eine Geschichte endlich, der Ruhm der Nation und ein Gegenstand des Neides für das Ausland." [2])

Die verschiedenen, der „Geschichte des Don Quijote" zutheil gewordenen dramatischen Bearbeitungen [3]) werden den Roman gelegentlich doch wieder in unseren Horizont rücken und uns Anlass geben, den Missverstand und Fehlgriff einer solchen Umbildung an einem der gelungeneren Versuche in's Licht zu setzen. Gerade dies, was dem Roman seinen unsterblichen Werth verleiht: die grosssinnige Transcendenz in der Welt- und Lebensanschauung des Helden, seine gedankenvollen Aussprechungen über Menschen und Dinge; ferner seine mit diesen hochverständigen, beredten wie in erhabener Weissagungsbegeisterung dahinwogenden Erörterungen in lächerlich wahnsinnigsten Widerspruch tretenden Abenteuer, Kämpfe und tollen Unternehmungen — gerade diese Lebensnerven des Romans zerschneidet oder lähmt die scenische Schaustellung, die weder Don Quijote's rednerisch vollströmende Ergüsse und Excurse, noch die Machinerie seiner alle theatralischen Schranken durchbrechenden ungeheuerlichen Heldennarrenstreiche und Tollhäuseleien von den riesigsten Dimensionen zulässt. Cervantes' Don Quijote auf die Bühne bringen, ist selbst ein Don Quijotestreich, der eine ernstliche Anwendung

1) Le Misantrope tom. II. Discours 87. — 2) A. Pellicer, Bibl. d. Trad. esp. p. 164 f. — 3) „Der Don Quijote hat zu folgenden Schauspielen Anlass gegeben: D. Quijote de la Mancha von Guillen de Castro; ein gleichnamiges (nicht mehr vorhandenes) Stück von Calderon; Los invencibles hechos de D. Quijote von Francisco de Avila (im 8. Bande von Lope's Theater); El curioso impertinente von Guillen de Castro; Las Bodas de Comacho von Melendez Valdes; Don Quichotte de la Manche, deux parties, von Guérin de Bouscal; Sancho Pança von Du Fresny; Le curieux impertinent von de Brosse; eine ebenso betitelte Komödie von Destouches, und Sancho Pança Gouverneur von Dancourt." (v. Schack. Dram. Lit. in Span. Bd. I. S. 332. Anm. 99.)

von Eisblasen auf den Kopf und von spanischem Fliegenpflaster auf den Nacken empfehlen möchte.

Uns fällt die Aufgabe zu, die kritische Betrachtung von Cervantes' Meisterschöpfungen abzuziehen, und seinen von der Literaturgeschichte grösstentheils geringschätzig abgefertigten, ja von ihm selbst aufgegebenen Theaterstücken zuzuwenden und die namhaftesten derselben zu näherer Prüfung zu bringen. Die wahrscheinliche Abfassungszeit der 20—30, laut Cervantes' Angaben, von ihm gedichteten Bühnenspiele liegt zwischen 1584, dem Jahre seiner Verheirathung in Esquivías, oder 1582, bald nach seiner Rückkehr aus der Gefangenschaft in Algier[1]), und 1588, wo er seine Reise nach Andalusien antrat. Unter jenen Stücken nennt er überall, wo er einzelner gedenkt[2]), die Comedia

El Trato de Argel

oder 'Los Tratos de Argel': „Der Verkehr" oder „das Leben und Treiben in Algier", vorauf, vor der 'Numancia' und der 'Batalla naval' (Seeschlacht bei Lepanto), als dritter in der

1) Nach Pellicer und Navarrete gar noch in Algier während der Gefangenschaft geschrieben. Rojas (Viage Entret.) lässt 'El Trato' gleichzeitig mit Cueva's und Alonso de Vega's Stücken existiren. — 2) Im 'Prologo*) zu den Ocho Com. 1615'; in der 'Adjunta al Parnaso' (s. o. S. 274); in D. Quijote (I. c. 48) und am Schluss der 1613 verfassten Comedia 'Los Baños de Argel' „die Gefängnisse von Algier."

*) Die Stelle lautet nach Fr. v. Schack's Uebersetzung (I. S. 337. A. 100): „Die Darstellung der Schauspiele erreichte einen hohen Grad von Vollkommenheit, seit man auf den Theatern von Madrid meinen Verkehr von Algier und meine Zerstörung von Numancia spielen sah, so wie die Seeschlacht, worin ich mich unterstand, die Schauspiele von fünf Jornada's, die sie bis dahin gehabt, auf drei zu reduciren . . . Ich schrieb in dieser Periode gegen zwanzig bis dreissig Schauspiele, welche sämmtlich aufgeführt wurden, ohne dass man sie mit einer Opfergabe von Gurken oder sonstigen werfbaren Dingen bedacht hatte. Sie durchliefen ihre Bahn ohne Pfeifen, Geschrei und Toben." (Compose su esto tiempo hasta veinta comedias, o treinta, que todas ellas se recitaron, sin que se les ofrenese ofrenda de pepinos, ni de otra cosa arrojadiza etc.)

Reihenfolge, in welcher zuerst die angeblich von ihm erfundene Eintheilung in drei Jornadas stattfindet. Für die frühere Abfassung der Comedia 'El Trato del Argel' als die der 'Numancia' spricht auch der Umstand, dass in ersterer auf die Rüstungen Philipp's II. zur Eroberung von Portugal angespielt wird, während in der 'Numancia' von der bereits vollzogenen Einverleibung Portugals die Rede ist. [1])

Um des Christensclaven, Aurelio, und der Christensclavin, Silvia, vor ihren Gebietern, dem maurischen Ehepaar Izuf und Zara, geheim gehaltene bräutliche Liebe, durch welche sich in paralleler Kreuzung die Liebesleidenschaft Izuf's für Silvia, und die der Zara für Aurelio schlingt, um diese eigentlich nur episodische Verwickelung, die gleichwohl den Mittelpunkt der zu erwartenden dramatischen, die Leidensschicksale der gefangenen Christen veranschaulichenden Haupthandlung bildet, sehen wir diese in zerstreuten zusammenhanglosen Guckkastenbildern sich bewegen, einen Sclavenjahrmarkt von Plundersweilern, in drei Jornadas abgetheilt und von einem halben Schock Figuren, den Löwen ungerechnet, agirt, denen die Rollenzettel in Gestalt von Octaven, Redondillen, Quintillen, Liras, Terzinen, reimlosen Elfsylblern und Kettenreimen aus dem Munde hängen. Izuf's Gattin, Zara, bietet schon in der ersten Jornada alle Verführungskünste der Frau Potiphar auf, um ihres Christensclaven, Aurelio, Herz zu gewinnen, das schon heimlich der abwesenden Silvia verlobt und ausserdem von christlicher Madonnenliebe so völlig durchdrungen ist, dass für die Maurin, Zara, kein freier Blutstropfen mehr darin fliesst, kein Blutstropfen, der nicht von dieser zwiefach christlichen Jungfrauenliebe durchtränkt und, wie ächter Purpur, die doppelte Tauche oder Taufe erhalten hätte. Zara's zärtlichem Andringen entwindet Aurelio sein Herz, zunächst freilich nur mit Hinweisung auf dessen und seine Christlichkeit. [2]) Vergebens wendet, im Namen der Zara, deren zauber-

1) M. de la Rosa a. a. O. p. 19.

2) No miras que soi christiano
Con suerte y desdicha mala?
Siehst du nicht, dass ich ein Christ bin,
Schlimmen Looses und Geschickes?

kundige Freundin, Fatima, vorläufig ihren Redezauber auf. Aurelio macht diesen mit dem einzigen Worte „No" zunichte. [1]) „Aurelio — fragt Zara — bist du von Sinnen?" — „Weil ich es nicht bin", versetzt Aurelio, „bin ich so grausam gegen dich." [2]) Fatima schwört der schönen Maurin bei ihrem Leben, dass sie Befriediguag ihrer Leidenschaft erlangen soll. [3]) Nun folgen Trübsalscenen, voll Klagen von Christensclaven, die kaum untereinander, geschweige mit der Liebeshandlung, eine Verbindung zeigen. Zumeist muss vonseiten des Dichters, der eine Hauptrolle, wie uns schon bekannt, bei den Befreiungsversuchen der christlichen Mitgefangenen spielte, und in diesem thatsächlichen Befreiungsdrama der eigentliche Held war, auf's höchste überraschen, zu welcher episodischen Schattenfigur er sich selbst in seinem Namensträger, 'Saavedra', verwischt, und zu der überflüssigsten Person in seinem Trato entwerthet hat. O der sträflichen Bescheidenheit um den Preis der geschichtlichen Wahrheit, der poetisch-dramatischen Vollwichtigkeit, und theatralisch bewältigenden Wirksamkeit! Für diesen in der Geschichte des Drama's unerhörten Frevel eines Dichters an seiner eigenen geschichtlich-heldischen Persönlichkeit musste ihm, in seiner „Reise nach dem Parnass", Apollo gehörig den Kopf waschen. Jener von ihm gezettelte, mit grosser Kühnheit und Selbstaufopferung geleitete und durchgeführte Befreiuugsversuch, in dramatischen Guss gebracht, nur so wie man die Vorgäuge bei den Biographen geschildert findet [4]), hätte das einen Trato de Argel gegeben! ein dramatisches Meisterstück; keine Tratos de Argel, im Sinne von 'tratos', das im Portugiesischen auch „Folter" bedeutet. In der Comedia beschränkt sich die Rolle des Saavedra auf Schilderungen des Sclaventrübsals und Klagen darüber, dem Mitsclaven,

---

1) Digo que no: „Ich sage nein."

2) Zara Aurelio, estás en tu seso?
Aurel. Antes por estar en el,
Soi para tí tan cruel.

3) O yo perderé la vida,
O tu tendrás tu contento.

4) In den Hauptzügen trefflich wiedererzählt von Fr. v. Schack (I. S. 319–325).

Pedro Alvarez, gegenüber, der sich ganz wohl in seiner Sclavenhaut fühlt bei einer ihm holdgesinnten Herrin [1]), von der er so manchen schönen Joseph-Mantel schon bekommen, für den Fall, dass er einen bei ihr vergessen sollte. Doch scheint uns ein Springpunkt in dem 'Saavedra' beachtenswerth: sein weissagungsvoller Bühnengedanke: König Philipp II. werde, eingedenk des missglückten, von seinem Vater, Karl V., unternommenen Feldzuges in diesem africanischen Gebiete, die Eroberung Algiers vollbringen, zum Heil des katholischen Glaubens und der gesitteten Menschheit. Sollte er, Saavedra, jemals so glücklich seyn, vor König Philipp das Knie zu senken, er würde dann seine furchtsame, aber von Schmeichelei und Lüge freie Zunge regen in der königlichen Gegenwart und sprechen: „Hoher Herr, dessen Herrschermacht die barbarischen Nationen beugt unter des Gehorsams hartes Joch, dem die schwarzen Indios mit Goldesschätzen aus ihren Schachten („Winkeln ihres Erdtheils") huldidigen — möchte doch die Schmach, dass ein elendes Felsnest dich unausgesetzt beschimpfen darf, den Muth in deiner königlichen Brust wecken... Jeder von uns schaut nach deiner Armada aus, der Retterin von 15,000 Christensclaven aus bitterem schweren Kerker, dessen Schlüssel in deiner Hand liegen. Wie ich, erheben alle knieend ihre Hände zu dir nach Hülfe schluchzend und Befreiung aus den Bedrängnissen unmenschlicher Foltern... Bewirke, guter König, dass durch dich vollendet werde, was mit so vieler Kühnheit und Tapferkeit von deinem geliebten Vater begonnen ward..." [2]) Ein Marquis Posa also in spe und in

1) A mi patrona tengo por amiga.

2) O si la suerte, ó si el favor me ayuda
A verme ante Filipo arrodillado,
Mi temerosa lengua casí muda
Pienso mover en la real presencia,
De adulacion y de mentir desnuda,
Diciendo: alto señor cuya potencia
Sugetas trae las barbaras naciones
Al desabrido yugo de obediencia:
A quien los negros indios dan sus dones
Reconocen honesta vasallage,
Trayendo el oro acá de sus rincones,

herba; eine Absichtsfigur, eine dramatische, culturtendenzliche Person, wie Schiller's Marquis Posa, wie Lessing's Nathan, Shakspeare's Bastard Faulconbridge, und unter seinen Dramen das Drama der Staats- und Culturidee ganz und gar: „Der Sturm"; und Aeschylos' „Prometheus", die Culturtragödie schlechthin, und der Titan ihr Culturheld, ihr Karyatiden-Koloss; ja der Chor, der griechische Chor in der altattischen Tragödie und Komödie, was ist er anderes denn eine Cultur-Collectivfigur, der Träger und Dolmetsch des dramatischen Gesittungs- und Sittlichkeitsgedankens, als ideale Volkspersönlichkeit? — Cultur-Tendenzfigur — ein Schauder für die Professoren-Aesthetik und die Homunkeln-Kunstdoctrin der philosophischen Hexenküche; für Einen insbesondere, einen Schaumabschöpfer am Braukessel der kunstphilosophischen „breiten Bettelsuppe" mit dem dramatischen „Aphorismen"-Löffel. Für den Abschäumer in besagter Küche, der beim blossen Gedanken eines Culturdrama's zu winseln anhebt, wie der mit dem heissen Hexenbrei besprengte Meerkater im Faust, als hätte er die Feuerpein im Gebein... Licht darüber wird unsere Geschichte, mehr als eines, passenden Ortes aufzustecken wohl noch Gelegenheit finden.

In ihren, unserer Geschichte, Augen gewinnt Cervantes' Namensträger und Stellvertreter in seiner Trato-Comedia durch das beregte punctum saliens der tendenziösen aus der unmittelbaren

---

Despierte en tu real pecho coraje
La desverguenza con que una bicoca
Aspira de contino á hacerte ultraje...
Cada uno mira si tu armada viene,
Para dar á los pies el cargo y cura
De conservar la vida que sostiene.
De la esquiva prision amarga y dura,
Adonde mueren quince mil cristianos,
Tienes la llave de su cerradura.
Todos de allá, qual yo, puestas las manos,
Las rodillas por tierra, sollozando,
Cercados de tormentos inhumanos...
Haz, buen Rey, que sea por ti acabado
Lo que con tanta audacia e valor tanto
Fue por tu amado padre comenzado...

Zeitlage und der actuellen vom Dichter selbst durchgekämpften Leidensgeschichte ein hohes literar- und culturhistorisches Interesse mindestens, das sich zu einem poetisch-dramatischen hätte steigern können, wenn unser 'Saavedra' sich geradezu in den Mittelpunkt des Befreiungsdrama's als dessen handelnder Hauptheld hätte hinstellen und sich nicht blos mit der sich selbst ekklipsirenden Rolle eines als dramatische Person sich geberdenden Stossseufzers für Alle und kniefälligen Gnadenbitters in der Einbildung hätte begnügen wollen: „Sire, geben Sie Gedankenfreiheit zu einem Kniefall in Gedanken, behufs Collectivbitte aus dem Munde eines Saavedra, blos dem Namen und Gedanken nach, behufs der Gesammtbitte um eine Armada [1]) zur Befreiung von Christensclaven, deren Leiden und Marter alle keine Gedankendinge sind." „Sonderbarer Schwärmer!" ruft dem Saavedra König Felipe II. von Spanien herüber durch das Sprachrohr zu: Meine Armada brauche ich gegen England, und nicht zur Befreiung von Christensclaven, im Gegentheil, um aus der ganzen Welt ein Algier von katholischen Christensclaven zu machen — „sonderbarer Schwärmer!" In der That, was hat die Eroberung Algiers durch die ältesten Söhne der Kirche der Cultur gefruchtet? Bis jetzt nur so viel, dass sie das africanische Pestgift der barbarischen Paschawirthschaft auf Frankreich übertrug, dieses zum Barbaresken-Raubstaat, zum wüstesten Turcoreich verwilderte, dem der „deutsche Krieg" die Spitze abbrach, es aber leider nicht ausrottete mit Stumpf und Stiel.

Mit der Erzählung des Martyriums eines von den Morisken eben verbrannten Klerikers [2]) aus Valencia, die der Gefangene, **Sebastian**, seinen Schicksalsgenossen, **Saavedra** und **Pedro Alvarez** zum besten giebt, endet die erste Jornada. Den Feuertod erlitt der Kleriker als Entgelt dafür, dass ein maurischer Renegat von der Inquisition in Valencia zum Scheiterhaufen verurtheilt worden, was der Gefangene Sebastian ganz in der Ordnung findet [3]), wogegen er über die Verbrennung des Kleri-

1) In dem Pendantstücke zu El Trato in Cervantes' Comedia: 'Los Baños de Argel' erscheint wirklich eine spanische Armada als gedankenhafte Luftspiegelung in den Wolken. — 2) Miguel de Aranda.

3) Los justos Inquisidores
Al fuego le condenaran.

kers Zeter schreit in einer acht Seiten langen, schaudererregenden Schilderung der erduldeten Marter. Pedro Alvarez schlägt der Inquisition vor, maurische Renegaten, anstatt sie öffentlich zu verbrennen, insgeheim mittelst Gift zu tödten.[1]) Was folgert hieraus der schon erwähnte französische Professor der ausländischen Literatur „à la Faculté des lettres" zu Nancy, Mr. Emile Chasles? Nichts weniger, als dass Cervantes „absichtlich den Verbrennungsbericht in die Länge zog, um zu dem letzten Hauptschlag, zu der verwegenen Schlussfolgerung zu kommen: Kein Auto-da-fé mehr!"[2]) Was so ein französischer Professor mit seinem Loth encyklopädischer Freigeisterei zu wuchern versteht! Dabei lässt Cervantes den Saavedra, d. h. sich selbst, unmittelbar vorher, bezüglich des Verbrennens, nur Gerechtigkeit aufseiten der Inquisition, nur Unrecht und Grausamkeit aufseiten der Mauren erblicken.[3]) In Sachen der Ketzerverbrennung, Monsieur le Professeur! war Cervantes ein ganz so inquisitionslustiger, flammenvergnügter Salamander wie Lope de Vega, wie Calderon und alle übrigen Haupt- und Feuerhähne des spanischen Theaters im 16. und 17. Jahrh.

Den Inhalt der zweiten Jornada versorgt Aurelio's Gebieter, Izuf, mit dem ihm gestellten Ansinnen, Silvia's Liebeshuld für ihn, den schnöden Mauren, zu gewinnen. Im Gelingensfalle verheisst er dem Aurelio die Freiheit. Welche Zwickmühle für Aurelio's Herz! Treue Liebe spottet aber aller Zwickmühlen, zumal die eines Christensclaven. Hierauf steuert zur Füllung der zweiten Jornada noch ein Sclavenmarkt bei, wo eine Christenfamilie, Vater, Mutter und ihre zwei Söhnchen, Juan und Francisco, von einandergerissen und Jedes an einen vorhandenen Meistbieter versteigert wird. Für ein spanisches

1) No en publico condenados
Mueran á tosigo todos.

2) Cervantes le (le recit) prolonge à dessein pour en venir au trait final, à la conclusion téméraire qui est celle-ci: — Plus d'auto-da-fé! Mich. Cerv. p. 159.

3) Muestrase allá (en Valencia) la justicia
En castigar la maldad
Muestra acá (en Argel) la crueldad
Quanto puede la injusticia.

Publicum, nächst einem Auto-da-fé, die ergreifendste Schau; nicht sowohl wegen der grausamen Trennung der Familienglieder, als wegen des möglichen Zwangsabfalls der Kinder zum Islam. Ob und wie das Märtyrerrädlein in's dramatische Getriebe passt — danach fragen, wäre ein kategorischer Zweifel an der unbedingten Rechtfertigungskraft einer Glaubensscene. Das Drama soll eben nur ein Auto seyn, und ein Auto ex officio (ex sancto officio), ein Glaubensact, ein Auto da fé.

Die dritte Jornada benutzt Izuf, um Silvia durch das übliche Lockfutter, Schmeichelreden und verheissene goldene Berge, zu kirren. Zara, Izuf's Gattin, tritt hinzu — gewöhnliche Unart der Weiber, in derlei tête-à-tête ihre Nase zu stecken — da kommt auch noch ein Moro und meldet von der Expedition des spanischen Königs nach Portugal [1]), woher sich vielleicht eine nach Algier erstrecke. [2]) Izuf entfernt sich, nachdem er die schöne Christensclavin seiner Frau empfohlen. Diese lässt sich die Empfehlung, als folgsame treue Gattin, so angelegen seyn, dass sie Silvia augenblicklich zur Vertrauten ihrer zärtlichen Liebe für Aurelio macht, mit der Bitte, Liebesvermittlerin zu seyn zwischen ihr, Zara, und Aurelio, und diesen wilden hyrkanischen Tiger zu zähmen [3]) Die Lage der Gatten und des Liebespaares konnte nicht paralleler, mittelst der rothen Zimmermannsschnur der spanischen Formel, bezeichnet werden.

Die vierte Jornada hat ihre Hände voll zu thun mit Wunder- und Zauberwerken. An Pedro Alvarez erleben wir das Wunder, dass er, der seinem Genossen, Saavedra, gegen-

1) Im Juni 1580. Herzog Alba erobert Portugal und lässt dem Könige Felipe II. in Lissabon huldigen, 11. September 1580. Am 5. Dec. hält Philipp II. seinen Einzug in Portugals Hauptstadt. Philipp's II. hartnäckigster Gegner und Mitbewerber um den portugiesischen Thron, Don Antonio prior de Crato*), flüchtete nach Frankreich.

2) Dicen que va á Portugal
Mas semese no sea maña.

3) Solo te ruego, que procures, Silvia,
Da ablandar esta fiera tigre Hircana.

*) Sohn des portug. Infanten Don Luis, Herzogs von Beja und Violante Gomez, von jüdischer Herkunft, gefeiert ob ihrer Schönheit und berüchtigt unter dem Namen Pelicana.

über, nicht lebhaft genug seine glückliche Lage bei seiner maurischen Gebieterin preisen konnte, plötzlich Reissaus genommen und, auf der Flucht nach Oran begriffen, Glück und Gebieterin mit dem Rücken ansieht, letzterer nichts als den Josephmantel zurücklassend ein für allemal. Das Zauberwerk verrichtet die Fatima zugunsten ihrer verliebten Freundin, Zara, die Hölle sammt den drei Höllenrichtern um Hülfe beschwörend gegen das widerspenstige Herz des Christensclaven Aurelio. Flugs steigt eine Furia empor, die sie bedeutet, dass alle ihre Künste verlorene Liebesmühen sind, maassen ein Christenherz sich den Teufel um Zauberei schiert[1], nur Ein probates Mittel geb' es: so ein Paar aus der Hölle heraufbeschworene allegorische Figuren, wie etwa die personificirte Nothwendigkeit (Necessidad) und die Gelegenheit (Ocasion) in Menschengestalt. Diese beiden schätzbaren, zu ehrenwerthen Persönlichkeiten abgezogenen Begriffe würden dem Aurelio die Hölle so heiss machen, dass seine Rauheit darin weich und mürbe werden und er in Cupido's Feuer wie in seinem Elemente, munter und verjüngt herumschwänzeln soll.[2] Das begiebt sich denn auch also, aber erst in der fünften Jornada, nach einer noch in die vierte fallenden Liebesscene, worin Aurelio und Silvia einander den von Izuf und Zara erhaltenen Vermittelungsauftrag mittheilen, der ihre Liebe nur fester und unauflöslicher knüpfen kann; und erst nachdem das vorgemeldete Wunder von Pedro Alvarez' Josephsflucht der gleichfalls schon beregte Löwe zum Legendenwunder vom ersten Wasser dadurch stempelt, dass sich der Löwe zu den Füssen des auf der Flucht von Algier nach Oran nach einem frommen Gebete an die heilige Jungfrau eingeschlummerten Pedro Alvarez ruhig hinlagert. Beim Wiederaufwachen erkennt Pedro in dem Wächterlöwen ein Gnadenwunderwerk der

1) Todos tos aparejos son en vano
Porqne un pecho cristiano qne se arrima
A Cristo, poco estima hechicerias.

2) — si estas dos vieren
Y con tn Aurelio tienen estrecheza,
Verás á sn traveza derribada
Y en blandnra trocada, y con sosiego
Regalarse en el fuego de Cupido.

h. Jungfrau [1]) und erklärt sich bereit, dem ungethümfrommen Weggesellen zu folgen, wohin er ihn leiten würde. Denn kein Löwe, nein, ein Milchlämmchen scheint er ihm. [2])

Als Contrastparallele zum Löwenwunder entrollt nun die fünfte Jornada das höllische Versuchungstableau. Gelegenheit und Nothwendigkeit treten auf, um „die eitle Zuversicht dieses Christen zu Falle zu bringen" [3]), und es entspinnt sich eine wunderliche, inbetracht der eigenthümlichen Einwirkung von Imaginationsfiguren auf die Entschliessungen einer wirklichen dramatischen Person, ganz neue, in der Theatergeschichte bisher noch nicht vorgekommene Versuchungsscene. Für Aurelio bleiben nämlich die beiden, dem Zuschauer sichtbaren allegorischen Gestalten unwahrnehmbar, und er spricht die von je einer derselben zugeflüsterten Worte vor sich hin, als wären es seine Gedanken. [4]) Eine der bemerkenswerthesten, belangreichsten

1) Obra es esta, Virgen pia
De vuestra divina mano.

2) Que yo determino y quiero
Seguir do quiera que fueres,
Que yo me parece que eres,
No leon, sino cordero.

3) — derribemos
La vana presuncion deste cristiano.

4) Aurelio spricht für sich von seiner verruchten maurischen Herrin, der Zara, die ihm mit allen Listen der Begehrlichkeit zusetze:

Necesidad Grande es por cierto, Aurelio, la (misería) que tienes.
Aurelio (im Selbstgespräch fortfahrend) Grande necesidad es la que paso.
Neces. Rotos traes los zapatos y el vestido.
Aur. (wie oben) Zapatos y vestido tengo rotos.
Neces. En su pellejo duermes, y en el suelo.
Aur. (w. o.) En el suelo me acuesto, y en un pellejo.
Ocasion Pues yo sé, si quisieres, que hallarias
Ocasion de salir deste trabajo
Muy presto, sin contraste, á poca costa.
Aurel. (w. o.) Pues yo sé, si quisiese, que hallaría
Ocasion de salir deste trabajo
Muy presto, sin contraste, á poca costá.

Neuerungen in der theatralischen Pneumatologie, oder Anwendung von Erscheinungen geisterhafter Wesen auf der Bühne; eine für jene Zeit kühne Andeutung derselben zu innerem Seelenvorgange im philosophisch-psychologischen Wege. In religiösen Dingen katholisch bigot, wie seine übrigen Zeit- und Kunstgenossen, schwingt sich Cervantes durch diese Ketzerei, inbetreff des überlieferten orthodoxen Bühnengeisterwesens, als Freidenker über seine Zeit empor. Und wer ist der erste spanische Theaterdichter, der hinsichtlich dieses Gebrauchs von übersinnlichen Theaterwesen in Cervantes' Fusstapfen trat? Der rechtgläubigste aller dramatisch-poetischen Scholastiker der spanischen Bühne: Calderon. Was sein Vorgänger, ein, unseres Erachtens, umfassenderer, freierer und tieferer Geist als er, was Cervantes in dieser Scene dramatisch vor Augen stellt, das fasst der grosse Dogmatiker der spanischen Comedia bei Einführung des „guten" und „bösen Genius" in die erklärenden Worte: dass diese zwei Geisterwesen „äusserlich den Kampf vorstellen, der innerlich brennt in seiner (des Helden) Brust." [1]) Im „Ajas" des Sophokles

Nothwendigkeit	Gross ist, fürwahr, Aurelio, dein Elend.
Aur.	(im Selbstgespräch) Gross ist die Nothwendigkeit*), die mich bedrückt.
Nothw.	Zerrissen ist dein Schuhwerk und Gewand.
Aur.	(w. o.) Die Schuhe sind und das Gewand zerrissen.
Nothw.	In einem Felle schläfst du auf der Erde.
Aur.	(w. o.) Ich liege auf der Erd' in einem Felle.
Gelegenheit	Doch weiss ich, wenn du wolltest, fändest du Gelegenheit, dem Drangsal zu entgehen, Gar bald, ohn' Hinderniss und leichten Kaufs.
Aur.	(w. o.) Doch weiss ich, wenn ich wollte, fänd' ich auch Gelegenheit, dem Drangsal zu entgehen, Gar bald, ohn' Hinderniss und leichten Kauf's ...

1) Representando los dos
De su buen Genio y mal Genio
Exteriormente la lid,
Que arde interior en su pecho.
(Gran Principe de Fez. Comed. Madr. 1760. 4. III. 389).

*) Für ihn nur der Begriff „Nothwendigkeit", der als Person vor ihm steht.

bleibt zwar die Göttin Athene dem Odysseus unsichtbar, allein er bespricht sich doch mit ihr in voller Ueberzeugung von ihrer realen Gegenwart.[1] Die innigste Durchdringung aber von geisterhafter Erscheinungswirklichkeit, von metaphysisch-psychologischer Gedankenhaftigkeit und gleichwohl sinnfälliger Realität, von Symbolik innerer Antriebe und Visionen, nach aussen reflectirt als substantielle, im Volksglauben wurzelnde Naturwesen von Fleisch und Bein — diesen transcendenten Idealismus der Geisterwelt, zu körperlicher Wesenhaftigkeit objectivirt, diese Hypostasie von Gehirn- und Gewissensphantomen zu menschlich übermenschlichen Persönlichkeiten hat auch hier, in der theatralisch-poetischen Pneumatophänomenologie, wieder nur der Erfüller und Verwirklicher aller dramatischen Weissagungen und Offenbarungen, hat Shakspeare allein zu Stande gebracht. Ruhm und Ehre aber auch seinem spanischen Geistes- und Todestagsgenossen, der im Drama den ersten Versuch solcher Psychologisirung allegorischer Figuren wagte[1]) und sie, nicht wie bis heran, als Producte des Dichtergeistes, sondern als Seelengebilde des leidenschaftlich erregten Geistes der dramatischen Figur darwies, ob zunächst auch nur sub specie der spanischen mit der Zauberkraft des Pentagrammschnörkels wirkenden Parallelogrammformel, die dem spanischen Gehirn als Bannzeichen aufgedrückt scheint und die sich auch in der beiden, als ganghare Maschineriefiguren eingeführten Allegorien Gegenüberstellung, angesichts von Aurelio's Selbstgespräch und innerlichen Erwägungen, als regelrechte Doppelschau und Dualität, kundgiebt, als eine Art Strabismus parallelogrammus.

---

1) Wie klar, bist du auch unsichtbar, vernehm' ich doch
Von dir die Stimme, und mit Sinnen fass' ich sie,
Wie der Tyrsenischen Drommeten eh'rnen Ton!
ὡς εὐμαθές σου, κἂν ἄποπτος ἦς, ὅμως
φώνημ' ἀκούω καὶ ξυναρπάζω φρενὶ
χαλκοστόμου κώδωνος ὡς Τυρσηνικῆς.

2) Und dahin scheinen uns auch nur seine Worte im 'Prologo' zielen zu wollen: „fui el primero, que representasse las imaginaciones y los pensamientos escondidos del alma, sacanda figuras morales al Theatro . . ." „Ich war der Erste, welcher die verborgenen Gedanken und Einbildungen der Seele darstellte, indem ich moralische Figuren (Begriffspersonificationen, „allegorische Wesen") auf die Bühne brachte."

Die dem Aurelio von „Gelegenheit" und „Nothwendigkeit" scheinbar zugeflüsterten Verführungsargumente bleiben nicht wirkungslos. Die eintretende Zara findet ihn nachgiebiger und willfähriger gestimmt, aber nur so lange, als das Dämonenkuppelpaar anwesend ist. Sobald dieses sich entfernt hat, und auch Zara ihn alleingelassen, ermannt sich seine christliche Liebestreue. Er flucht den Verführungskünsten ein Apage nach und würde sofort seine Silvia aufsuchen, wenn ihn nicht noch eine langweilige Scene bei den zwoi Christenknaben, Juan und Francisco, festhielte, wovon der Eine, Juan, in maurischem Anzug und bereits vollständig maurificirt, auf seiner Apostase so kindischstolz dahertrabt, wie auf seinem Steckenpferdchen, und mit den Fingern schnalzt und freudig ruft: „Giebt es eine grössere Lust als Mohr zu seyn?" [1]) Welcher betrübsame Anblick für den christlichfrommen Aurelio! Und welcher Trost für seine katholische Seele, dass Juan's Bruder, Francisco, treugläubig an der heiligen Jungfrau festhält. Aurelio segnet den Knaben und darf nun der ihm entgegentretenden Silvia in die Arme fallen. In dieser Gruppenbildung überrascht die Liebenden ihr Gebieterpaar, Izuf und Zara. Aurelio bindet dem dummen Mohrenpaar auf, die Umarmung sey nichts als der lautere Ausdruck ihrer gegenseitigen Freude über das Gelingen der von ihren Herrschaften erhaltenen Aufträge, indem Aurelio die Silvia für Izuf, Silvia den Aurelio für ihre Gebieterin, Zara, gewonnen. Das glauben die saracenischen Grützköpfe. Izuf heisst das christliche Sclavenpaar in's Haus gehen, und theilt der Gattin die Besorgniss erregende Aufforderung des Königs von Algier mit, die beiden Gefangenen, Aurelio und Silvia, ihm sogleich zuzuführen. In öffentlicher Audienz wiedorholt der König den Befehl, Izuf dreht und krümmt sich wie ein widerspenstiger Spuhlwurm, verlangt tausend Ducaten für das Sclavenpaar — tausend Stockhiebe, meint der König, und lässt sie ihm wirklich aufmessen, für das unverschämte Ansinnen Izuf's, ihm wenigstens die Christensclavin, Silvia, zu lassen, für die er schwärme. Schwärme du und der Teufel mit dem Pfahl im Leibe, schnaubt Algiers König innerlich, und lässt ihm ein Klystier mit dem

1) Muy mas gusto que ser moro?

Pfahle geben, und in einem Athem 500 palos einem entflohenen Christensclaven aus Malaga, prustend vor Wuth:

> Was das für Racc, die verfluchten Hunde,
> Die spanischen Gefangnen! Wer entflieht
> Uns? Spanier! Wer macht sich aus Verbrechen
> Nichts? Spanier! Wer bestiehlt uns? Spanier!
> Wer stiftet mehr noch Unheils? Spanier!
> In deren Brust der Himmel einen Geist
> Gehaucht, unbändig, unbezähmbar, gleich
> Bereit und flink zum Guten wie zum Bösen.
> Nur Eine Tugend nahm ich wahr bei ihnen:
> Sie hielten unverbrüchlich Wort ... [1])

Auf diese Tugend hin schenkt der Prügel-Wütherich dem Liebespaar, Aurelio und Silvia, die Freiheit. Aurelio verspricht ihm das geforderte Lösegeld im Betrage von tausend Ducaten zu schicken, und müsst' er's zusammenbetteln oder stehlen. [2]) Da kommt Francisco mit der frohen Botschaft, Fray Juan Gil, den wir aus Cervantes' Lebensskizze bereits kennen, sey eben mit Almosengeldern zum Loskauf der Christensclaven gelandet. Himmelhoher Jubel; wolkenhohe Freudensprünge; choralhafte Dankeshymnen an die h. Jungfrau, angestimmt von Saavedra, und von Aurelio, Sebastian und anderen christlichen Galeerensclaven im Verein gesungen, endend mit Aurelio's an die Zuhörer gerichteter Schlussbitte: Wenn dieser Stoff: „Vom Leben und trübseligen Verkehr in Algier", keine entsprechende Ausführung sollte gefunden haben: so bitte er, des

1) No sé que raza es esta destos perros
Cautivos Españoles. Qui'en se huye?
Españoles. Quién no cura de los yerros?
Españoles. Quién hurtando nos destruye?
Españoles. Quién comete otros errores?
Españoles: en cuyo pecho el cielo influye
Un animo indomable, acelerado
Al bien y al mal cóntino aparejas.
Un virtud en ellos he notado,
Que guardan su palabra sin rebeses ...

2) Aunque los sepa pedir
Por Dios, ó sino roballos.

guten Willens und Bestrebens wegen, im Namen des Verfassers, um Nachsicht und Entschuldigung.[1])

Diese Nachsicht hat die Kritik, spanische wie ausserspanische, die das Stück 'El trato de Argel', als dramatisches Product, verworfen, nicht geübt. Nur Fray Lope de Vega war der Fray Juan Gil von Cervantes 'Trato'-Comedia, indem er sie aus der Verschollenheitsknechtschaft mit den Summen loskaufte, die seine 1598 geschriebene Comedia: „Die Gefangenen von Argel"[2]), ihm eintrug. Lope's Stück ist eine so flagrante Nachbildung, richtiger Aneignung von Cervantes' 'El Trato de Argel', und dessen „asunto" mit Haut und Haaren, dass, nach heutiger Schätzung, dasselbe als ein schreiendes Plagiat, ein 'trato feo', gestempelt würde. Sogar den Saavedra scheute sich Lope nicht, seiner auf gut moreskisch und freibeuterisch gekaperten 'Esclavos'-Comedia einzuverleiben. Das Martyrium des Fray Miguel de Aranda aus Valencia;[3]) die Charakteristik des Königs von Algier, die Liebesverwickelungen des maurischen Ehe- und des christlichen Liebespaares, kurz der ganze Bestand, Kern und Inhalt von Cervantes' 'Trato'-Komödie. Wie die Verwickelung, stimmt auch die Entwickelung in Lope's Comedia 'Los Cautivos' mit der in Cervantes' 'Trato de Argel' überein. Lope's Liebespaar, Leonardo und Marcela, erhalten vom König, wie Cervantes' Aurelio und Silvia, gegen das Versprechen, ihm das Lösegeld aus Spanien zuzuschicken, die Freiheit. Aus dieser Conformität von Scenen, Incidenzen, Situationen, Figuren und selbst Ausdrucksweisen in Lope's und Cervantes' gleichstoffiger und gleichinhaltlicher Komödie folgert der erste spanische Herausgeber des 'Trato

---

1) Si ha estudo mal sacado este trasunto
De la Vida de Argel y Trato feo,
Pues es bueno el deseo que he tenido,
En nombre del autor, perdon les pido.

2) 'Los Cautivos ó los Esclavos de Argel' Bd. 25 N. 6. in der grossen Sammlung der Comedias des Lope de Vega. Algier'sche Motive spielen in noch andern Komödien des Lope, z. B. El Argel fingido y renegado de amor (Bd. 8. N. 5. der grossen Sammlung); La mayor desgracia del Emp. Carlos V. y hechizera de Argel (Bd. 24. Zarag. 1633 N. 7) behandelt Karl's V. verunglückte Algier-Expedition. — 3) s. oben S. 286. Anm. 2.

de Argel' 1), dass Lope eine Abschrift von Cervantes' Comedia vor Augen gehabt haben müsse, die er gründlich ausbeutete, unbeschadet jenes leichten, lebhaften, dem Lope eigenthümlichen und auch hier bewährten Witzes. 2) Besagter Witz könnte aber den Phönix der spanischen Bühne von der Anklage eines Plagiats nach den zu allen Zeiten über solche Aneignung aus freier Hand gültigen Begriffen, freisprechen, wenn er des Cervantes, in dramatisch-technischer Beziehung, mangelhafte Comedia, 'El Trato', kunstgerechter umgeformt und, was er unserem Bedünken nach nicht gethan, die Fehler derselben in dramatische Schönheiten und Vorzüge umgewandelt hätte. Dies scheint uns Cervantes selbst mit seiner 14 Jahre später, als „der Verkehr in Algier", erschienenen Comedia

Los Baños de Argel 3)
(„Die Gefängnisse" oder „Kerker zu Algier")

erstrebt und, vielleicht nicht ohne Revindicationsabsicht, im Hinblick auf Lope's eigenmächtiges Schalten mit seinem Gut, bezweckt zu haben. Die 'Baños'-Comedia ist, was Gang, Verlauf, Hauptmotive, anders benannte Figuren, anbelangt, mit der 'Trato'-Comedia nahezu identisch. Was dagegen dramatischen Charakter betrifft, unterscheidet sich die 'Baños'- von der 'Trato'-Comedia wesentlich durch grössere Bewegtheit der Handlung, die namentlich die erste der drei Jornadas zu einem guten Expositionsacte werthet, welcher in theatralischer Lebendigkeit es mit den besten des Lope aufnimmt. Die nächtliche Ueberrumpelung eines spa-

---

1) Viaje al Parnaso etc. Publicanse ahora de nuevo una tragedia y una comedia ineditas del mismo Cervantes: Aquella intitulada La Numancia: esta el Trato de Argel. En Madrid Por Don Antonio de Sancha año d. M.DCC.LXXXIV. — 2) Esta conformidad de casos, de escenas, y aun de expresiones con El Trato de Argel que se hallan en Los Cautivos de Lope, prueba que éste hubo presente alguna copia de aquella comedia, que disfrutó plenamente; aunque siempre se ceba de ver aquella facilidad. viveza y discrecion de Lope de Vega. a. a. O. Advertineio del Editor p. XII. — 3) Man findet sie unter den „acht Comedias", welche Cervantes, da die Schauspielunternehmer dieselben zurückwiesen, dem Buchhändler Ivan de Villarroel verkaufte, der sie 1615 druckte. In der Ausgabe von 1749 (Nasarre) ist sie die dritte, t. I.

nischen Küstenstädtchens durch algerische, vom Renegaten Yzuf angeführte Seeräuber, bringt in den Gruppenwechsel eine Mannigfaltigkeit und Flucht von scenischen Bildern, die gleichzeitig Expositionsmomente sind, dass, in dieser Hinsicht, der Act für ein Muster spannungsvoll stürmischer Eingangsereignisse gelten darf. Der Glöckner, Sacristan, ist eine neuhinzugekommene, vielleicht der Lope-Komödie als Repressalie, abgelauschte Figur, der Gracioso[1]) des Stückes, der an charakteristischem Humor Lope's Lustigmacher in Schatten stellt. Sein Sturmläuten bringt die Bevölkerung in Aufruhr und Verwirrung, und jagt sie den maurischen Piraten in die Arme, ihn selbst, den Glöckner, der über sein Sturmläuten den Kopf verliert, hintennach. Fernando, der „Aurelio" in der Baños-Komödie, späht auf der Thurmwarte nach seiner Geliebten Costanza[2]) und stürzt sich, als er sie von der erklimmten Felsspitze aus im dahinsegelnden Räuberschiff erblickt, mit dem Verzweiflungsschrei in's Meer: „Nehmt auch meinen Leib dahin, da Ihr die Seele mir entführt." [3]) Die Wirkung der lebensvollen und durch das Geschick des Liebespaares auch affectanregenden Scenenbilder erhöht die erste Jornada noch durch ein neues, episodisches Moment, das in Algier selbst auftaucht: Eine maurische Jungfrau, die 'Zara' der 'Baños'-Komödie, aber eine keusche, von heimlicher Liebe zum Christenthum und innigem Verlangen nach der Gnade der h. Jungfrau, 'Lela Marien', erglühte Zara, Tochter des Agi Morato, — reicht von ihrer Hauszinne herab mittelst eines Rohres dem Christensclaven, Lope, ein Briefchen zu, das ihn über ihre Herzenswünsche verständigt. In entsprechender Weise schliesst die erste Jornada mit einem reichen Tableau am Meeresgestade, wo Azan Baxa, König von Algier, unter Glockengeläute die mit reichem Raub heimgekehrte, vom Renegaten Yzuf und Capitän Caurali commandirte Fregatte feierlich empfängt. Unter den Gefangenen erblickt man den alten Vater mit seinen zwei

1) Lope will den Gracioso zuerst eingeführt haben, und zwar in seiner Comedia 'Francesilla'. In Wahrheit treibt der Lustigmacher, wenn auch nicht unter dem Namen 'Gracioso', doch in Handlung, Ton und Charakter desselben, schon in den Komödien des Lope de Rueda sein Wesen (s. oben S. 164 Anm.) — 2) Donde hallaré, decidme, á mi Costanza? — 3) Llevad mi cuerpo, pues llevais mi alma.

Söhnchen, Juanico und Francisquito, aus der 'Trato'-Komödie, auch unsern Glöckner, den Sacristan-Gracioso, und den aufgefischten Fernando. Aus einem helustigenden Gespräche mit dem Sacristan merkt endlich der Baxa hinter dem Narren, der ihn zum Narren hat, den „Bufon." „Ich ein Büffel?" — lehnt Sacristan die Schmeichelei ab — „nein, Herr, vielmehr nur ein armer Dörfler, der die Glocken läutet und den die Glocken zum geschlagenen Mann machten, der nicht mehr Witz zueigen hat, als nöthig ist, ein Thürhüter zu seyn oder Schilfrohr zu fischen", will sagen: mit dem Rücken aufzufangen oder „zu besehen." [1]) Den hellsten Lichtpunkt auf das bewegungsreiche, und dennoch wohl gruppirte und klargegliederte Gemälde wirft der reumüthige Renegat, Hazén, der, im Innersten ein eifervoller Christ, mit Ingrimm des Renegaten Yzuf Bericht von der Zerstörung seines Heimathortes und von der Gefangenschaft seiner Familie vernimmt. Mit Yzuf allein gehlieben, stösst er dem von früher schon durch seine Brutalität gegen die Christen verhassten Vaterlands- und Glaubensverleugner den Dolch in die Brust. Der Cadi tritt hinzu. Mit Begeisterung hekennt sich Hazén zur That wie zu seinem früheren Glauhen. „Oeffentlich schwur ich dich ab, und öffentlich schwör' ich mich dir wieder zu" [2]), und fleht ein hervorgezogenes Crucifix an, den ihm von Cadi gedrohten Foltertod wahr zu machen, denn „in des Cadi Grausamkeit hestehe sein Seelenheil." [3])

Die Schlussscene rundet die erste Jornada zu einem Auto

---

1) Bufon es este Christiano.
Sacr. Yo bufalo? no, señor,
Antes soy pobre aldeano
En lo que yo tendré maña
Será en guardar una puerta,
O en ser pescador de caña.

2) Si en publico te negué,
en publico te confiesso.

3) No le mudes la intencion,
buen Jesus, confirma en el
Su intento, y mi peticion,
Que en ser el Cadi cruel
Consiste mi salvacion.

ab, das, unserer Schätzung nach, vermöge seiner geschichtlichen, ja tagesgeschichtlichen, und durch des Dichters Betheiligung noch gesteigerten Bedeutsamkeit, vermöge seiner unmittelbaren, zur Nachfolge anregenden Schlagkraft und des ihm eigenthümlichen tagesgeschichtlich-poetischen Reizes, den Legenden-Autos der ersten Meister die Märtyrerpalme abgewinnt. Sollte diese Eigenschaft den Phönix des spanischen Theaters nicht bewogen haben, die kostbaren, der Gewürzstaude seines grossen und verdrängten Kunstgenossen entrissenen Reiser in sein Nest zu tragen? Allen Schmuck des „Lorbeerbaums" sich unterzubetten, und dem Kunstgenossen nur den „Bettelstab" zu lassen? —

Die beiden folgenden Jornadas können mit der ersten an dramatisch-theatralischem Werthe nicht wetteifern; sind vielmehr auf das Almosen, das ihm diese zuwirft, und auf den Tischabhub von der Tafel der 'Trato'-Komödie angewiesen. Die zweite Jornada klaubt die Brocken auf, die Aurelio-Silvia's und Izuf-Zara's parallel sich kreuzende Liebensintriguen im 'Trato de Argel' fallen liess, und vertheilt sie in die 'Baños de Argel' an Capitān Caurali und dessen Eheweib, Halima, und an das christliche Liebespaar Fernando und Costanza. Der Alte mit seinen zwei Sclavensöhnchen, der Sacristan, ein Schrecken der Juden von Algier und ihrer Hosen, die er, nebst anderer fahrender Habe, mitnimmt, die bis auf's Hemde Beraubten, statt der Kleidungsstücke, mit Prügeltrachten zudeckend — das sind so Leckerbissen, die der zweiten Jornada von den „Zwischengerichten" der ersten Jornada zufielen. Und als Extra-Liebesgabe vom Liebestrank ein Almosenfläschchen, woraus wir das schöne Mohrenkind, die heimliche Christin, Zara, und ihren präsumtiven Befreier und künftigen Gatten, den Christensclaven Lope, am reichbesetzten Tische der ersten Jornada fleissig schlürfen sehen und einander, mit Hülfe eines Rohres, von Mund zu Munde einflössen, wie Verliebte aus einem Strohhalme den aufgeschöpften Wein saugen.

Die dritte Jornada eröffnet eine von den Christensclaven mit Musik gefeierte Messe, wobei die maurischen Wächter ein Auge zudrücken. Die Messe geht auf Vorschlag des Ossorio, der hier wohl für den 'Saavedra' im 'Trato de Argel' einsteht, in ein Theaterspiel vom „grossen Lope de Rueda" über, auf

welche Stelle bereits hingewiesen worden. Ossorio sagt: „Bevor mehr Leute kommen, beginne das Gespräch, das den grossen Lope de Rueda zum Verfasser hat, und von Timoneda gedruckt wurde, der an Alter die Zeit besiegt. Ich konnte nichts Anderes finden, was kürzer für eine Darstellung wäre, und ich weiss, dass es gefallen werde, da Rueda's Art sich auszudrücken in der Hirtensprache ungemein anmuthend ist.“ [1]) Der Sacristan aber lässt Rueda's Hirtengespräch links liegen, und improvisirt dem als Zuschauer anwesenden Caurali diesen und seinen Propheten beschmutzende Lästerlichkeiten in's Gesicht; so dass Caurali fragt: „Gehört das zur Komödie, oder ist dieser Christ ein Hanswurst?“ [2]) Endlich beginnt der Hirtendialog, wird aber bald durch Lärmen von aussen und einen verwundet hereinstürzenden Christensclaven unterbrochen, worauf der maurische Wächter Baxi die schon oben berührte Schilderung [3]) einer in den Wolken erblickten spanischen Armada zum Besten giebt — eine Fata Morgana, die ein grässliches, von der erschreckten Bevölkerung unter den Christensclaven angerichtetes Blutbad zur Folge hatte. An diese Erzählung schliesst sich eine andere von dem Martyrium, das der kleine Francisco erlitten, der, an einer Säule festgebunden, zu Tode gegeisselt ward, weil er seinem Glauben treu blieb. Hier fängt die Jornada, und mit ihr die ganze Baños-Comedia, an, aus dem Leime zu gehen, wozu wesentlich der angeleimte Schluss von Zara's Vermählung mit Muley Maluco, dem ritterlichen König von Fez, beiträgt, die aber ihre Freundin, Halima,

---

1) Ossorio Antes que mas gente acuda
el coloquio se comience,
que es del gran Lope de Rueda
impresso por Timoneda,
que en vejéz al tiempo vence.
No pude hallar otra cosa,
que poder representar
mas breve, y sé que ha de dár
gusto, por ser muy curiosa
su manera de decir
en el pastoril lenguage.

2) Caur. Es esto de la Comedia
ó es bufon este Christiano?

3) S. 286 Anm. 1).

nach abgelegtem Geständnisse, dass sie, Zara, Christin sey [1]), als ihre verschleierte Stellvertreterin unterschiebt! [2]) Während die Attrappenhochzeit [3]) vor sich geht, verabredet Zara mit dem, dank ihrem Golde, freigekauften Lope eine Entführung, die er, nach achttägiger Abwesenheit aus Spanien zurückgekehrt, in's Werk setzt. Doch erst, nachdem er die Comedia mit der Versicherung zum Schlusse gebracht; „Nicht aus der Einbildung ward dieses Stück genommen. Die Wahrheit hat es geschmiedet, fern von Erdichtung. Noch jetzt lebt in Algier diese Liebesgeschichte in süsser Erinnerung; und frommen mag es, dass Wahrheit und Geschichte den Geist erfreuen. [4]) Und noch heutigentags kann man daselbst das Fenster und den Garten finden. Hier erst nimmt diese Handlung das Ende, das die des 'Trato de Argel' nicht hat." [5])

---

1) Soy Christiana, soy Christiana. — 2) Der Tagesgeschichte zufolge, vermählte sich die Zara wirklich mit Muley Maluco, dem gebildetsten und tapfersten maurischen Fürsten seiner Zeit. Ossorio rühmt ihn dem Lope als einen 'Moro muy famoso', einen sehr ausgezeichneten Moro, der Türkisch, Spanisch, Deutsch, Italienisch und Französisch spricht, in einem Bette schläft und nach Christenart bei Tische sitzt. Ausserdem ein grosser Krieger, freigebig, gelehrt, bescheiden und geschmückt mit tausend Annehmlichkeiten.

Sabc la lengua Turquesca,
La Española, y la Tudesca,
Italiana, y Francesa:
duerme en alto, come en mesa,
Sentado á la Christianesca.
Sobre todo es gran Soldado,
liberal, sabio, compuesto,
de mil gracias adornado.

3) Aquesta boda en figura. — 4) Eine für Cervantes und das Zeichen, worin er siegte und das über alle anderen Geistesgrössen seines Zeitalters und seiner Nation ihn heraushebt, charakteristische Aeusserung.

5) No de la imaginacion
Este trato se sacó,
que la verdad lo fraguó
bien lejos de la ficcion.
Dura en Argel este cuento
de amor, y dulce memoria;
y es bien que verdad, y historia
alegre al entendemiento:

Numancia (1583).

Die Geschichte des erhabenen Untergangs der spanischen Stadt Numantia[1]), durch beispiellos heldenmüthigen Selbstmord, aus enthusiastischer Freiheits- und Vaterlandsliebe und verzweiflungsvollem Hasse gegen römische Zwangherrschaft und Vergewaltigung, lesen wir in griechischen und römischen Schriftstellern[2]) mit ergreifender Anschaulichkeit aufgezeichnet. Nachdem römische Heerführer von den kriegstapferen Numantinern[3]) blutige und durch Treubruch römischerseits schimpfliche Niederlagen erlitten hatten, erhielt Scipio (Aemilianus), der Sieger Karthago's im J. 134 v. Chr., den Oberbefehl wider die unbezwingbare Stadt.[4]) Von seiner kriegsmörderischen Mission eines Staatenzerstörers, Völkervertilgers und Städtezertrümmerers erfüllt, beschloss er, die mit Schwert und Feuer nicht, wie Karthago[5]), zu bewältigende Stadt durch Hunger zu bändigen. Eine vierfache Linie von Verschanzungen war der Schmachtriemen, womit dieser ob seiner Menschlichkeit gefeierte Scipio Africanus der Jüngere die Mägen der um ihre Freiheit und Unabhängigkeit kämpfenden Numantier zusammenschnürte, bei diesem einzig von römisch brutaler Knechtungswuth eingegebenen Bezwingungsmittel unterstützt von Massinissa's Enkel, Jugurtha, der auch in Cervantes' 'Numancia' seinem Posten als Roms dienstgetreuer Henkerknecht und Büttel redlich vorsteht, noch ahnungslos des

---

y aun oy se hallarán en él
La ventana, y el jardin.
Y aqui dá este trato fin,
que no le tiene él de Argel.

1) Im Lande der Arevaker am Dnero auf steiler Höhe belegen. — 2) Appian. Hisp. 16 ff. Liv. Epit. LV—LIX. Flor. II, 18. Oros. V, 5. — 3) Numantia zählte nicht mehr denn 8000 streitbare, als die besten Reiter und Fusssoldaten berufene Männer. — 4) Als der Einzige, wie Appian schreibt, der die Numantiner habe bewältigen können: *ὡς μόνον ἐπικρατῆσαι τῶν Νομαντίνων δυνάμενον*, Hisp. 84. — 5) 6 Tage lang währte in den Strassen und Häusern Karthago's das Gemetzel. In einer siebentägigen Feuersbrunst wurde die gewaltige Stadt, die 700 Jahre lang das Meer beherrscht hatte, in Asche gelegt, anf welcher bekanntlich der nach dem Blut- und Feuerbade wieder weichherzig gewordene Scipio seine berühmten Krokodillenthränen weinte.

Hungertodes, den er selbst binnen Kurzem in einem römischen Kerker elendlich werde sterben müssen. Für die den Numantinern von ihren tapferen Compatrioten, vierhundert Männern aus der Stadt Veluca, gewährte Hülfeleistung liess Scipio, der Mildgesinnte, den 400 Braven die Hände abhauen.[1] Wahrscheinlich hat er auch über die 800 abgeschlagenen Hände nachträglich die gefühlvollsten Thränen vergossen, wovon jedoch die Geschichtschreiber nichts melden.

Eroberungswuth, gestillt an einer, den Römern gegenüber, durchaus schuldfreien, zur Abwehr absolut berechtigten Stadtbevölkerung, Vernichtungswuth, einzig aus Herrschgier und Absorptionssucht eines auf allgemeine Weltherrschaft und Völkerunterjochung abzielenden Staatsprincips, von diesem an sich bestialischen Pathos muss uns nicht blos des Cervantes', muss jede geschichtlich gehaltene Numantia-Tragödie den Träger und Helden des römischen Volksgeistes durchdrungen zeigen. Solchem Pathos können schaudererregende und, bei gewaltiger Charakterstärke und nationalpatriotischer Gesinnungsgrösse, selbst erhabene Wirkungen entspringen, nimmermehr aber tragische Conflicte, tragische Gemüthserschütterungen, die kein Feldherr als blosser Vertreter eines wesentlich raubsüchtigen Staats- und Kriegsgeistes, als blosser Vollzieher seines Mandats, zu erregen vermag. Ein Held dieses Schlages bleibt immer nur eine Vollmachtspersönlichkeit, der Repräsentant eines Staatsprincips, für dessen Verruchtheit er mit seinen persönlichen Zwecken und Leidenschaften nicht einsteht, noch verantwortlich ist. Ein solcher Kriegsheld stellt immerdar nur den schwertbewaffneten Arm seines Eroberungsstaates vor, ohne selbeigene, von einer mit seinem Mandat in Zwiespalt versetzbaren Leidenschaft bewegte Individualität. Und nur eine solche ist eine dramatisch sittliche, zurechnungsfähige und daher sühnhafte Katastrophenfigur. Im Widerspruche mit dem frevelvollen Anlass zum trojanischen Kriege kämpft Hektor für sein Vaterland; reisst sich Hektor von Weib und Kind los, um den Heldentod, den grausamsten Heldentod zu sterben. Dadurch wird er zu einem pathosvollen tragischen Kriegshelden. Im Widerspruche zu der allgemeinen, durch den frevelvollen, die

1) App. a. a. O. 94.

hellenische Nationalität schändenden Raub der Helena sittlich berechtigten, griechischen Sache, ja im feindlichen Gegensatz zu ihr aus selbstischen, persönlichen Beweggründen, rächt der Pelide sich und wieder nur seinen Verzweiflungsschmerz ob dem erschlagenen Freunde und Waffenbruder an Hektor mit einer alles Maass überschreitenden, dämonischen Vergeltungswuth: Ein grossartiges, man möchte sagen, götterhaftes Durcheinanderwogen von Schuld und Heroismus, das den übermenschlich grausamen Rächer zum tragisch furchtbaren, von seiner Leidenschaft so wild und entsetzenvoll, wie Hektor von ihm, geschleiften und zerfleischten Rachehelden erhebt; aber einem trotzdem immerdoch episch gestimmten, weil dieses Zwiespalts unbewussten Rachehelden eigener und nationaler Kränkung. Mit der wunderbarsten Kunst haben wir den Aeschylos seinen von persönlicher und Familienschuld entbrannten Eteokles zu einem Heroismus der Vaterlandsvertheidigung beseelen und entflammen sehen, der unser tragisches Mitgefühl mit sich fortreisst und dem schuldverstrickten Labdakiden, trotz seines Frevelmuthes, und bewusster Schuld, erstürmt. Hierzu im Widerspiel, gestattet die hochgerühmte römische Tugend, die in ihrer bewältigendsten Erscheinung sich als eine wesentlich kriegerisch-patriotische, kein Völkerrecht achtende, kundgiebt, eine tragische Behandlung nur vermöge der umgekehrten Motivirung, indem sie nämlich das persönliche Pathos zum Heil des allgemeinen Besten, das im Grunde ein allgemein Schlimmstes ist; zugunsten der Selbstaufopferung für ein gegen solchen ausserrömischen Patriotismus mit Feuer und Schwert wüthendes Gemeinwesen, erstickt. Je freiwilliger, widerstreitloser diese Selbstaufopferung, desto römisch heroischer mag sie erscheinen — aber auch desto tragischer? Desto geeigneter, unser Mitleid, unsere Furcht zu erwecken? Diese römische Tugend ist in dem Maasse untragisch, als sie heroisch, als sie erhaben ist; als sie auf unser Mitleid, unsere Furcht verzichtet, ja es zurückstösst und verachtet. Regulus ist vielleicht der Einzige aus dem Kernholz der römischen Tugend mit dem Kriegsschwert schnitzbare Held von ergreifender, aber durch seine Unerschütterlichkeit, seine gebotene kampf- und persönlich schuldfreie Charakterstärke, die den Schwerpunkt der Erschütterung in die Nebenpersonen wirft, von doch nur pseudotragischer Wirkung.

So grundfeindlich ist das kriegerische Pathos der tragischen Gemüthsbewegung und Läuterung. Und nun erst gar das eigenthümlich römisch-kriegerische Pathos, das Völkerunterwerfung und Knechtung, das Rechtlosigkeit des ganzen übrigen Menschengeschlechts schnaubt, als dessen genuiner, durchaus würdiger und, nach obwaltender Kriegslage, selbst edler Verfechter sich des Cervantes' Cipion, der Geschichte gemäss, darstellt. Aus einer einzigen tragisch entwickelbaren, und selbst geschichtlich berechtigten Gemüthsverfassung heraus wäre vielleicht dennoch dieser Scipio Numantinus zu einem wirklichen Tragödiencharakter zu gestalten: aus der Gemüthsverfassung des auf den Trümmern Karthago's das Schicksal der von ihm zerstörten Stadt betrauernden Scipio. Diese Gemüthsstimmung müsste die dunkle Geistesfolie des Belagerers von Numanz bilden, die er aber als römischer Feldherr zu bemeistern hätte, und die nur ab und zu wie ein Gespenst aus Karthago's Aschenschutt in seiner Seele aufstiege, um immer wieder als eine unrömisch-menschliche Gefühlsweise in dem starren Römersinn einer unpersönlichen Staatstugend erstickt zu werden. Ein solcher in der tragischen Person nicht mit raisonirender Dialektik sich in Zwiespalt fühlender, in diesen Zwiespalt vielmehr völlig verstrickter Gemüthszustand, von einem Dichter durchgeführt, müsste nicht blos als des Römers Scipio, er müsste, dünkt uns, zugleich auch als des römischen Geistes und Wesens, als der römischen Staatsidee tragisches Schicksal und tragische Sühne erkannt und empfunden werden. Hat der grösste Tragiker nicht einen ähnlichen dunklen Schleier über die Seele seines 'Brutus' geworfen, als Trauerflor gleichsam ob dem tiefen, ihm unbewussten, durch Philosophie, Nachdenken und griechische Bildung bewirkten Bruche des alten Römersinns, einem Bruche, den Brutus mit Cäsar's Blut gleichsam heilend verkitten möchte, um den in ihm durch eine höhere, römisches Wesen überfliegende Gedankenrichtung erschütterten Republikaner und Patrioten vom Römerschlage des Junius Brutus wieder herzustellen! In ähnlicher Färbung von einem Dichter mit tief gestaltendem, keine Absichtlichkeit verrathendem Pinsel schattirt — sollte da nicht ein in ächt tragische Stimmung getauchter Geistescharakter eines Scipio Numantinus sich herausarbeiten lassen?

Verwandter dem tragischen Charakterwesen, als das römische Angriffspathos, darf die trübsal- und jammervolle Leidensstimmung der belagerten, bis zu Verweiflungsentschlüssen aufgeregten Stadt, Numantia, scheinen. Zu vollbürtig tragischer Wirknng fehlt es indessen, unseres Bedünkens, auch diesem Pathos zuvörderst an dem begreiflichen Zusammenhange, jenem erkennbaren Causalitätsverhältnisse zwischen Untergang und Verschuldung, wodurch allein das Menschenschicksal aus dem vernnnftlosen Bereich des blinden Fatums, des Buddhistischen Nichts, in die lichte Region einer zweckhaften Verkettung emporgehoben wird, einer planvollen Sichtung verworrener in selbstischen Begehrungen verstrickter Gemüthszustände, in die Offenbarungssphäre einer vorsehungshellen Läuterung dnmpfer, jenem blinden Verhängniss gemässer, zerstörungssüchtiger Leidenschaften zur Erkenntniss der wirklichen, heilvollen, aus dor Selbstvernichtung eines freventlichen oder verblendeten Wollens sich entwickelnden und zur Ueboreinstimmung mit dem zweck- und vernunftvollen Weltbestandsgesetze, — nach religiöser Vorstellung mit Gottes Gebot, — sich reinigenden Willensfreiheit. Wer das Schuldmotiv aus der Tragödie ausmerzt, merzt diese selber aus; will den ewigen Ban der griechischen und der Shakspeare-Tragödie untergraben, deren sittlich-poetisches Fundament die tragische Schuld ist. Mit dieser Grundlage würde der ästhetische Vandale zugleich die Basis aller Gesittung nnd Cultur zerstören: die menschliche Zurechnungsfähigkeit und Vergeltungsgerechtigkeit; würde der Vandale, dessen Sittlichkeitsscheu in der Knnst und Ausrottungseifer gegen den tragischon Schuldbegriff aus dem raffinirten Vandalismus eines bis zur Frivolität überbildeten Geistesnihilismus entspringt — dieser Vandale würde mit dem Schuldmotiv die Freiheitsidee selbst vernichten, in deren Entwickelung der grosse Denker das eigentliche Ziel der Weltgeschichte erkannte; die aber die dramaturgischen Maulwürfe der blinden Charakterfatalität mit der Schuld aus der Tragödie herausscharren möchten, um, anstelle des „wackeron Minirers", der eben der tragische Schuldbegriff ist, ihre geistesdumpfe, schamanenhafte Alraunwurzel einzuschmuggeln. Das zu sühnende Schnldmotiv allein ertheilt dom Drama die Mission eines poetischen aus der weissagenden Menschenseele hervorgespiegelten Cul-

turbildes der Geschichtsentwickelung zur Freiheit. Der bewusste Philosoph der „Philosophie des Unbewussten" oder der unbewussten und von sich selbst nichts wissenden Philosophie decretirt vom Dreibein: das Drama ist keine culturgeschichtliche Lection [1]), und beweist nur mit diesem Ausspruch, dass seine Dramaturgie ebenso unbewusst ist, wie seine Philosophie, und gerade so viel Bewusstseyn von sich hat, wie diese. „Lection" freilich, eine Lection soll das Drama so wenig, wie irgend eine andere Dichtungsart geben. Der Dramaturg aber, der im Drama keinen Abdruck und Körper des Zeitalters, kein culturgeschichtliches Abbild erkennt: ein solcher mag immerhin aphoristische Rübchen schaben, so viel er Lust hat; eine Lection über dramatische Kunstregeln zu ertheilen, dazu ist seine Philosophie selber gar zu aphoristisch aus allerlei physiologisch-pathologisch-zoologischen und metaphysisch-physikalischen Abfällen schulphilosophisch-naturgeschichtlicher Hand- und Wörterbücher und aus seltsamen Curiositäten im Bereiche der Geister- und Naturspiele, Missgeburten und Mondkälber zusammengeflickt. Doch ist sie auch — um der Wahrheit die Ehre zu geben — zur Kurzweil und Erholung des Lesers von der Geistesanspannung bei dieser im Traumschlaf und magnetischen Hellsehen erschauten Philosophie der unbewussten Reflexwirkungen und Instincte, und der in den Sand des Buddhistischen Weltekel-Nichts verlaufenden Dalai-Lama-Forschungen auf dem Dreistuhl der Metaphysik der Unterleibsganglien — ist diese Philosophie doch auch, zur Erheiterung des Lesers und abwechselnd mit dem Wuste des bewusstunbewussten Denkens, stellenweise zierlich durchwebt bald mit anmuthigem Kaffeeschnickschnack, bald mit salbungsvoller Philisterweisheit. [2]) — Wir werden dem Aphoristen noch

1) „Aphorismen über das Drama" (Deutsche Vierteljahrschrift, Jan. bis März 1870. N. 129). — 2) „Man beobachte nur, wie eine Katze ihre Jungen erzieht, schmeichelnd und lohnend, zurechtweisend und strafend, ob es nicht das getreue Abbild der menschlichen Erziehung durch ungebildete Mütter ist; selbst in den kleinsten Zügen bestätigt sich diese Parallele, z. B. in dem Genuss, den die Mutter (die Katzenmutter) in dem komisch altklugen Selbstgefühl ihrer Ueberlegenheit sichtlich zur Schau trägt." Philos. d. Unbew. S. 165 f. Von diesem feinen, der Katzenerziehung abgelauschten Zuge bis zum Prophezeihen aus der Philosophie des unbewussten Kaffeegrundes ist nur Ein Schritt.

öfter begegnen und lenken wieder auf unsere **Numantiner** zurück.

In Abschnitt „B. Das Unbewusste im Geiste. II. Das Unbewusste in der geschlechtlichen Liebe“ S. 172, liest man u. a. folgende eben so tiefsinnige, wie geschmackvoll stylisirte, an die lehrreichsten „Tischgespräche“ beim Kruge Bier erinnernde Betrachtungen: „Der Mensch, dem so mannigfache Mittel zu Gebote stehen, den physischen Trieb zu befriedigen, die ihm alle dasselbe leisten wie die Begattung, er sollte sich dem unbequemen, ekleu, schamlosen Geschäft der Begattung unterziehen, wenn nicht ein Instinct ihn dazu immer von Neuem triebe, wie oft er auch erprobt habe, dass diese Art der Befriedigung ihm factisch keinen höheren sinnlichen Genuss gewährt wie jede andere?“ Wenn Solches der blosse Instinct vermag, trotz der wiederholten Probe und Erfahrung von der Unbequemlichkeit des Geschäfts und der factisch geringen Befriedigung: welche Ergebnisse liessen sich nicht erst, im Nutzen der Bevölkerungszunahme, von der Philosophie der Instincte, von der Philosophie des Unbewussten, erzielen, und ohne die mindeste Unbequemlichkeit! Es brauchte z. B. Einer blos besagtes Capitel B. II. zu lesen, um sich, wie der Bandwurm, selber zu befruchten, gleichviel ob des „Lesers“ geschlechtlicher und physischer Trieb so gering wäre, „dass er fast an Impotenz streift.“ Vorlesungen gar aus der „Philosophie des Unbewussten“, sie müssten jene Triebe oder Instincte bis zu einer Höhe steigern, dass selbst Staatswirthschaftslehrer aus Ad. Smith's Schule zur Infibulation zurückzugreifen sich gemüssigt fänden, aber angewandt auf des Vorlesers von Instinctwirkungen schwangern Mund. Wie tief diese der „Philosophie des Unbewussten“ in den Ganglien sitzen, erhellt auch aus der Unbewusstheit des Abschnittes B. II. über sich selbst: welchen fruchtbaren Beitrag er nämlich selber zu den verschiedenen Fortpflanzungsmanieren der Insecten und Amphibien liefert, worin er Eingangs seiner Erörterung über „das Unbewusste in der geschlechtlichen Liebe“ gar wundersame Anekdoten aus den einschlägigen Fachschriften mittheilt: die berüchtigten „quarante manières“ bei Sepien, Flusskrebsen und Spinnen, betreffend. So lässt der Tintenfisch z. B. für seine Nachkommenschaft seinen abgeworfenen **Arm** sorgen, der das Geschäft auf eigene Hand betreibt: ein geborener Philosoph des Unbewussten, so ein Tintenfisch! Da ja auch ein solcher Philosoph seinen Schreibarm als Zeugungsglied braucht, losgelöst und unabhängig vom Kopf und Gehirn, dem Organe des denkenden Bewusstseyns, der Philosophie des Bewussten, des Wissens von sich selbst, von Gott und der Welt, von alledem sothaner Sepienarm, dank seiner ihn instinctartig leitenden Philosophie des Unbewussten, nichts weiss und nichts zu wissen braucht. „Die Flusskrebse befestigen im November dem Weibchen Begattungstaschen mit Samen unter dem Leib, der im Frühjahr die gereiften Eier befruchtet.“

Ihr unverschuldet schauderhaftes Schicksal erregt nur betäubendes Entsetzen, wie eine durch Naturgewalten vernichtete Be-

— Trägt nicht auch die in allerlei Gewässern naturwissenschaftlicher Schriften krebsende Philosophie des Unbewussten dergleichen ihr von dorther befestigte Taschen unter dem Leib, die ihr, ohne männliche Mitwirkung vonseiten des bewussten Denkens, die Eier befruchten? Auch die Spinnen pflanzen sich blos vermöge ihrer Philosophie des Unbewussten fort, und zwar „mit einem äusserst complicirten, in dem letzten ausgehöhlten Gliede ihrer Taster enthaltenen Apparat.“ Dem letzten ausgehöhlten Gliede der Spinnen-Taster entspricht das hohle Schreibrohr in der Hand des Philosophen des Unbewussten auf's Genaueste; und wie äusserst complicirt deren Zeugungsapparat ist, beweist schon ihr „Inhaltsverzeichniss.“ Nichts aber gleicht der zierlichen Schicklichkeit des Ausdrucks, wo es gilt, die Präliminarien beim Verkehr der beiden Geschlechter mit wissenschaftlichem und doch Anstand und Sitte schonendem Pinsel zu schildern: „Der Mann hat die weibliche Scham zu überwinden, um zum Ziele zu kommen; hat er diese Arbeit, die nur allmälich von Statten geht, einmal begonnen, so hat er nun bei diesem Individuum nur noch eine geringere Arbeit vor sich, als bei anderen, um seiner Eitelkeit den Sieg zu verschaffen“, a. a. O. 176. Ein Liebesdrama aus dieser Feder, o welcher Gewinn für unsere Geschichte! Zumal bei der poetisch und menschlich-schönen Ansicht dieser Philosophie in partibus von der Ehe: „Auch beim Menschen“ muss diese Philosophie „das Zusammenleben der Gatten in der Ehe für eine Institution des Instincts und nicht des Bewusstseyns halten.“ Die Philosophie des bewussten Denkens, die Philosophie des Aristoteles, Plato, Spinoza, Kant und mehr solcher armen Philosophen der klaren Erkenntniss, die in das Unbewusste, als ein eben nichts von sich Wissendes, ein unbewusst naturgesetzlich Seyendes und sich Gestaltendes, ihr denkendes Bewusstseyn nicht hineintragen, in dasselbe nicht einschwärzen und einschmuggeln, beide Offenbarungsweisen, das unbewusst naturplastische, und das begreifende Denken, ineinanderwirrend und fälschend, auf Grundlage einer contradiotio in adjecto von immer noch fraglicher Denkbarkeit, wie „unbewusstes Vorstellen“, gefrorenes Feuer, hölzernes Eisen, nicht empfundener Hunger — die Philosophie des begreifenden Denkens würde in der Ehe von Menschenpaaren so wenig nur eine Institution des Instincts erblicken, dass ihr vielmehr die bei einigen Thierarten vorkommende, unbewusste, instinctartige Monogamie in der menschlichen Ehe zum Bewusstseyn gekommen, der blosse thierische Instinct in der menschlichen Ehe zum freien Entschlusse gediehen, der dunkle Naturtrieb zur hellen sich selbst erkennenden Idee angefacht, und als solche aufzuleuchten schiene. Wie der Mensch die zum Bewusstseyn und zur begreifenden Selbsterkenntniss erwachte Natur ist; so giebt es keine andere Philosophie des Unbe-

völkerung. Numantia's Untergang erscheint zwar als ein freiwilliger, den die gesammte Stadt, der Leidensheld en masse gleich-

wussten, als eben nur die Philosophie des denkenden, sich selbst erforschenden und erkennenden Bewusstseyns selber; die einzige Philosophie zugleich, in welcher sich das Naturwissen, als Erfahrungs- und Experimentirungswissenschaft der sinnlichen Erscheinungswelt vergeistigt, im Bewusstseyn den Gedankenurgrund der Naturwelt erkennend, die dem bewussten Erkenner gleichsam nur den Rohstoff, das Nahrungs- und Brennmaterial zur Selbsterhellung und Lichtverbreitung zuführt, wie die Kerze der Flamme. Wollte diese aber mit ihrem Brennstoff sich amalgamiren, so würde derselbe nur zu matschem Talg und stinkendem Unschlitt zerfliessen. „Unbewusste Vorstellung" — immerhin, bis auf Weiteres! Aber eine „Philosophie des Unbewussten", ein wissenschaftliches Erkennen des nicht von sich Wissenden, das ja eben im Erkennen und Gewusstwerden zum Bewusstseyn kommt, eine solche Philosophie stempelt sich vorweg als eine ihrer selbst unbewusste, von sich selber nichtswissende Philosophie; kennzeichnet sich selber, unbewussterweise, zu einer Philosophie als Reflexerscheinung, wie Niesen, Lachen, Husten, zu einer Philosophie des Rückenmarks, nicht des Gehirns, sondern seines Markzopfs, und zu einer von dessen Ausscheidungsverrichtungen: zu einer Secretions-, einer Excrementalphilosophie; der recht eigentlichen Afterphilosophie neben der einzig wahren Philosophie: der Philosophie des Gehirns, des bewussten Bewusstseyns, des Selbstbewusstseyns. Und spricht sich die Ganglien-, die Rückenmarksphilosophie, die von dem Heischesatz ausgeht: „dass das Bewusstseyn nun und nimmermehr sich eine directe Vorstellung machen kann von der Art und Weise, wie die unbewusste Vorstellung vorgestellt wird" (a. a. O. C. I. Metaphysik des Unbew. S. 321) — spricht sich diese von ihrem eigenen Inhalt sich keine directe Vorstellung zu machen fähige Metaphysik, spricht sie sich selbst in die Gruppe der unbewussten Rückenmarksvorstellungen und -Verrichtungen, so zählt sie darum doch nicht zu den normalen Functionen des Rückenmarks, und muss vielmehr als Product eines pathologischen Zustandes desselben, als abnorme Reflexwirkung*) eines kranken Rückenmarks betrachtet werden, vor dessen und seines Products Abnormität aber gerade die Zeitungskritik anbetend kniet mit einer Inbrunst, wie Tibetaner und Tataren, jedoch nur vor dem gesunden, Ganglien- und Rückenmarksproduct des Grosslama knieen, — als göttliche Reliquie es verehren und in güldenen Büchschen als heiligen Spaniol bei sich führen. Wir sprechen gelegentlich bei der Unbewussten wieder vor. —

Ja, wenn nur die „Philosophie des Unbewussten" Einen so leichterdings losliesse! Dem Römischen Dichter ist die 'Desidia' eine Sirene, 'Siren

*) „Wirkung der unbewussten Intelligenz", der Intelligenz der Weisen vom Stuhle — Wirkung der unbewussten Stuhlweisheit.

sam, als eine auf das Haupt des grausamen Bedrängers zurückfallende Schuld über sich nimmt; allein diese Freiwilligkeit ent-

---

Desidia'. — könnte die Absnrdität nicht eben so gut eine Sirene seyn, eine Sirene des Unbewnssten, die unwiderstehlich anlockt nnd fesselt? Siren Absurditas. Ein Klümpchen Ulysseswachs in dio Ohren, als Dämpfer für die bezaubernde Flötenarie nach der Melodie vom plötzlichen Erwachen des Unbewnssten aus seinem Murmelthierschlaf zum Bewusstseyn; vom ebcn so plötzlichen Erwachen dcr Philosophic des Unbewussten zur Philosophie des sich bewusst Unbewnssten; von der „Stnpefaction des Willens über die von ihm nicht gewollte nud doch empfindlich vorhandene Existenz der Vorstellung;“ (S. 349) von dcr „Vorstellung“, die in sich selber kein Interesse an ihrer Existenz — kein „Streben nach dem Seyn“ hat. — „Streben nach dem Seyn“ — Hei des schmelzenden Trillers auf der Sirenenflöte! Als ob das „Streben“ nicht schon das „Seyn“ voraussetzte; genauer: als ob das Streben des Seyns in etwas Anderem bestände, als in der Entwickelung seiner selbst, in der Entfaltung der ganzen Fülle seiner Daseynsmomente! als ob, mit einem Worte, Strebeu nnd Seyn nicht identisch wäre! Ist die Vorstellung, so mnss sie eo ipso ein Streben nach ihrem individnellen Seyn habeu. Zeigt doch das völlig passiv scheinende Spiegelbild in dem äusserst strebsamen Spicle dcr Strahlenreflexiou von der polirten Oberfläche ein gar gewaltiges Seynsbestreben! Und dio Vorstellnng allein hätte kein „Strcben nach dcm Seyn?“ Dieses „nach!“ Welches sirenenhaft sohmachtendo nnphilosophisch unbewusste „nach!“ Streben, das nichts wie Seyn ist, Seyn sehlechthin, soll nach dem Seyn erst streben! Und das als Vorstellung Seynende soll gar „in sich kein Streben nach dem Seyn“ haben, mit anderen Worten: nicht scyn! Die Vorstellung, der Brennpunkt aller Seynsstrebestrahlen! Flöte, Flöto, lass mich los! „Stnpefaction des Willens“, o des trefflichen Staccato! Die Stupefaction Baco's: „Admiratio est philosophia abrupta“, angcwandt auf die Philosophie des Unbcwussten: Stupefactio est philosophia haud conseia sni in abrupto. Eine stupeficirende Philosophie, deren Bewusstseyn aus einer Stupefaction cntspringt! dcren Unbewusstes, das Stupide an und für sich, durch sein Uebergehen in Stupefaction znm Bewusstseyn gelangt, d. h. zur Erkenntniss sciner Stupidität! Wie kommt nun das Unbcwusste zu diesem Uebergang? Durch plötzliches Stntzigwerden des Willens. Dem schnarchenden Willen fällt plötzlich, „wie vom Himmel gefallen“, der Schlafmützenzipfel auf die unbcwusste Nasenspitze — ein Kitzeln, ein Prickeln, ein Stutzen, und das Unbewusste niest sich zum erwachten Bewusstseyn. „Die grosse Revolution ist geschehen, der erste Schritt znr Welterlösnng gethan, die Vorstellung ist von dcm Willen losgerissen, um ihm iu Znkunft als selbstständige Macht gegenüber zu treten, um ihn sich zu unterwerfen, dessen Sclave er bisher war. Dieses Stutzen des Willcns über die Auflchnung gegen seine bisher anerkannte Herrschaft,

springt selbst aus dem Verzweiflungszwange einer Wechselwahl zwischen Sclaverei und Hungertod. Kann der Selbstvernichtungsentschluss einer solchen bis zur hinfälligsten Entkräftung und widerstandsunfähigen Aufgegebenheit erschöpften Bevölkerung noch als ein heroischer wirken? Als die Inspiration eines todesbegeisterten Abscheus vor Unterwerfung und Knechtschaft? Das ursprüngliche, leidensheroische Motiv siecht in einen physischen Verzweiflungszustand hin, so dass der selbstverhängte Flammentod fast nur der blossen Verbrennung von Leichen einer ausgehungerten Stadtbevölkerung durch den Ueberrest von Halbleichen gleichkommt, die sich gelegentlich mitverbrennen, weil sie den Feuertod dem Hungertode vorziehen, aus Furcht, sie möchten, unbestattet, dem Feinde als Leichen in die Hände fallen. Grauenvoll, jammerwürdig — aber, weil das physische Verzweiflungsmoment das psychsische überwiegt, oder diesem doch die Wage hält, von keiner wahrhaft tragischen Wirkung. Mit tieferem Verständniss solcher Wirkung hielt sich die Troadentragödie der Griechen rein von dergleichen Hinsiechungsmotiven; begünstigt freilich durch jene bedrängnissvoll gewaltigen, schon in der Sagenpoesie zu Trägern so ungeheuerer Untergangsgeschicke gestählten Individualitäten, wie Hekabe und ihr Königshaus. Wogegen der neue Dichter dem nur allgemeinwirksamen, unpersönlichen Massenpathos einer ganzen Bevölkerung wieder nur typische Gruppen und Figuren, von keiner Volkssage zu poetischen Charakteren belebte Leidenshelden, nur flüchtige Schattenbilder abgewinnen, keine volksthümlich lebensvollen, Herz und Seele erschütternden Persönlichkeiten daraus gestalten konnte. So vermöchten denn diese Gruppen und Figuren eben nur als vereinzelte Glieder eines vom Dichter seltsamerweise gerade in dieser

dieses Aufsehen, das der „Eindringling von Vorstellung" (der Schlafmützenzipfel) „im Unbewussten macht, dies ist das Bewusstseyn." (a. a. O.) Meisterhafte Passage auf der Sirenendoppelflöte des doppelten Galimathias! — Die Liebestheorie der Philosophie des Unbew., ihr Flötenmeisterstück, wozu die grossen und kleinen Tagesblätter, Monats- und Jahreshefte, einen enthusiastischen Cancan tanzten, werden wir uns gelegentlich aufspielen lassen. Und die „Aphorismen über das Drama?" — Oh, denen spielen wir über ein Kleines auf, und lassen sie dazu tanzen!

Tragödie aufgelösten Chors zu wirken; in einer Tragödie, die, im antiken Sinn behandelt, einen solchen tragischen Chor verlangte. Um wie vieles bestimmter, plastischer, individueller und bewältigender hätten sich die Einzelfiguren gegen eine derartige Massenwirkung abgesetzt, und sich gleichsam von dem Hintergrunde eines gemeinsamen Chor-Pathos abgelöst! Den Grundeffecten also nach, sowohl was das Aggressionspathos vonseiten der Römer, als das Untergangspathos der Numantiner betrifft, wie der Charaktergestaltung und der ans der Vereinzelung der Gruppen und Personen nothwendig folgenden Zerstrentheit der Handlnng nach, können wir zunächst den Stoff selbst, eine Numantia-Tragödie überhaupt, als keinen zu tragischen Wirkungen sonderlich geeigneten Vorwurf erachten, und möchten, inbezug auf dessen Behandlung, demselben auch Fähigkeit und Beruf zu dramatischer Beseelbarkeit absprechen. Wenn A. W. Schlegel im üblichen Lapidarstyl seiner Bonbondevisen-Kritik sagt: „Die Zerstörung von Numantia steht ganz auf der Höhe des tragischen Kothurns“ [1]), so entgegnen wir mit Mephistopheles:

„Setz dir Perrücken auf von Millionen Locken,
Setz deinen Fuss auf ellenhohe Socken,
Du bleibst doch immer was du bist.“

Trotzdem enthält der Ausspruch ein Atom Wahrheit. Verglichen mit allen anderen spanischen, der Antike nachgebildeten Geschichtsdramen, erscheint auch uns die Numantia-Tragödie, in Absicht auf einfache Grösse der Conflicte, Gegensätze und Situationen, auf Erhabenheit und Würde der Conception, von einem Hauche der attischen Tragik angeweht. Nur mnss man mit diesem Hauche nicht gleich die kritischen Backen aufblähen, um die Tragödie auf die Höhe des tragischen Kothurns emporzublasen. Eine nähere Betrachtung derselben wird zur Erhärtung der Ansicht hinreichen: dass die angedeuteten Vorzüge mit den hervorgehobenen Grundmängeln wohl bestehen können. Cervantes' 'Tragedia de Numancia', ein Meisterwerk neben Cueva's 'Saco de Roma', ja dieses von der Höhe des tragischen Kothurns überragend, als Denkmal des gewaltigen, vom tragisch-spanischen

1) Dramat. Vorl. III. S. 345 (2. Aufl.).

Stiefel seit Cueva gethanen Riesenfortschrittes — das Alles lässt sich der Numantia-Tragödie nachrühmen, ohne dass ihr diese Ruhmeswürdigkeit auch nur ein Tüttelchen von dem das Unfruchtbare des Stoffes an wahrhaft tragischen Conflicten und Leidenschaften rügenden Vorwurfe zu rauben vermöchte. Ein von innenaus dramatisches Genie, wie Aeschylos oder Shakspeare z. B., würde den vorweg völlig umgeschmolzenen geschichtlichen Stoff erst als gestaltungsfähig zu einem Schauspiel von poetischtragischer Wirkung erkannt haben. Dessenungeachtet muss man dem grossen Schöpfer der Numantia-Tragödie zugestehen, dass er aus den gegebenen Elementen Grossartiges, Bewundernswürdiges herausgearbeitet, und dass ihn nur ein unklarer Begriff vom Wesen des Dramatischtragischen das Erstrebte nicht erreichen liess.

Mit einer die erschlaffte Mannszucht strafenden, in Octaven gehaltenen Ansprache an seine Truppen eröffnet Cipion die in vier Jornadas abgetheilte und in den üblichen buntscheckigen Versformen dialogisirte Tragödie: Venus und Mars vertrügen sich im Kriege nicht zusammen. Amor müsse dem Lager fern bleiben. [1]) Darum fort mit den Buhldirnen, der Wurzel alles Uebels [2]), als welche Buhldirnen die Schuld tragen, dass Numancia, seit 16 Jahren bekriegt, noch immer nicht bezwungen worden. Die römischen Soldaten bekräftigen das Gelöbniss ihres Fürsprechers, Gayo Mario, Treue und Gehorsam dem Oberfeldherrn zu leisten,

1) La blanda Venus con el duro Marte
Jamas hacen durable ayuntamiento . . .
La Cipria diosa estése agora á parte,
Dexe su hijo nuestro alojamiento . . .

„Der Venus Huld und Mavors' hartes Streiten,
Sie schliessen niemals dauernde Verbindung . . .
Uns stehe Cyprus Göttin nun von weitem,
Dem Lager fern sey ihres Sohns Erblindung."

Numancia, Trauersp. von Mig. de Cerv. Saavedra. Zum Erstenmale übers. aus dem Spanischen in den Versmaassen des Originals. Berlin, bei Jul. Eduard Hitzig.

2) De nuestro campo quiero en todo caso
Que salgan las infames meretrices,
Que de ser reducidos á este paso
Ellas solas han sido las raices . . .

mit ihrem Schwur. Das Anerbieten zweier Numantinischen Abgesandten, ein Freundes- und Freundschaftsbündniss zwischen Rom und Numantia zu schliessen, weist Cipion mit harten Worten zurück.[1]) Fried und Freundschaft? Einfältige Embaxadores! Als ob es sich darum handelte! Unterwerfung! Unbedingte Knechtschaft, oder Ausrottung! Das ist römische Kriegsparole. Venus und Mars vertragen sich unter Umständen ganz gut, wie die römische Geschichte zeigt; Völkerrecht und Mars aber sind Brüder wie Romulus und Remus. Der Remus muss über Romulus' Klinge springen, wie er über die Stadtmauer sprang, und seitdem muss auch, zur Erinnerung an diesen Sprung, jede ausserrömische Stadtmauer sammt der Bevölkerung hinter ihr nachspringen. „Y con esto pudeis luego tornaros."[2]) Dazu giebt Cipion's Bruder, Quinto Fabio Maximo, seinen Senf mit einer halben Octave, die er den beiden heimziehenden Gesandten nachwirft:

Dass unser Muth in Trägheit war verglommen,
Schafft Euch zu solchen Reden das Vertrauen.
Doch sieh! schon ist die Zeit, ist schon gekommen,
Die unsern Sieg und Euern Tod soll schauen."[3])

Cipion kündigt seinen Entschluss an, die Stadt Numantia mit einem tiefen Graben zu umschliessen und sie auszuhungern.[4])

---

1) A desverguenza de tan largos años
Es poca recompensa pedir paces:
Seguid la guerra, renovad los daños
Salgan de nuevo las valientes haces.
„Schamloses Dräun, in so viel langen Jahren,
Wird nicht gesühnt durch dies um Friede Bitten.
Verfolgt den Krieg; es sey'n die tapfern Schaaren
Zu neuen Uebeln neu in's Feld geschritten.

2) „Und somit könnt Ihr gleich zurückekehren."

3) El descuido pasado nuestro ha sido
El que os hace hablar de aquesa suerte;
Mas ya ha llegado el tiempo, ya es venido,
Do vereis nuestra gloria y vuestra muerte.

4) Pienso de un hondo foso rodeallos,
Y por hambre insufrible subjetallos.
„Mit tiefem Graben will ich sie umschlingen,
Und sie durch Hungers Allgewalt bezwingen.

Zwei allegorische Figuren, die personificirte España, in Gestalt einer thurmgekrönten Jungfrau mit einem Castell (Castilien verbildlichend) in der Hand; und der Fluss Duero, an welchem Numancia liegt, mit seinen drei Nebenflüssen, geben der ersten Jornada einen imposanten Schluss. España ruft des Himmels Beistand an [1]), hinweisend auf ihr geschichtliches Missgeschick,

---

1) „Du hoher Himmel, klar in weiter Helle,
Der günst'gen Einfluss stets herniederregnest
Auf meinen Boden fast an jeder Stelle
Und ihn bereichernd vor viel Andern segnest:
Erbarm dich meiner bittern Thränenquelle,
Und weil du Trauer'gen gern mit Schutz begegnest,
So wollst auch schützend mich in Noth erfassen,
Denn Spanien bin ich, angstvoll und verlassen . . .
Tyrannen durften meinen Schatz verschütten,
Und die aus Gräcia und Phönicien stammten,
Beherrschten mir das Land, weil du's geduldet,
Vielleicht auch, weil ein Unrecht es verschuldet.
Ist's möglich? Muss durch aller Zeiten Bahnen
Ich unter fremde Herrschaft stets mich schmiegen?
Soll ich nie Freiheit sehn? nie meine Fahnen
Auch nur für kurze Augenblicke fliegen? . . .
Weil meinen tapfern und berühmten Kindern
Zwietracht und inn'rer Groll die Kräfte mindern . . .
Numancia nur liess ganz allein von Allen
Die lichten Klingen aus der Scheide blitzen,
Sie liess ihr edles Blut aus Wunden wallen,
Die theuere, uralte Freiheit sich zu schützen . . .
Doch ach! Es hält der Feind sie schon umgeben,
Nicht nur durch Waffen, die sich drohend wenden
Auf ihre schwache Mau'r . . .
Die Seit' allein noch an des Flusses Wogen
Hat sich bis jetzt der neuen List entzogen . . .
Und weil vor Allen nur die einz'ge Seite
Von Duero's breitem Strome noch umglitten,
Die ist, so irgend Hülf' und Beistand leiste
In der gefangnen Numantiner Mitten, —
So will, eh' Bollwerk sich und Thurm bereite,
Auf seiner Fluthen Rücken, ich erbitten
Den weltberühmten Strom, den wellenreichen,
Nach Kräften meinem Volke Schirm zu reichen.

Du holder Dnero, dess gewundne Bogen
Den Busen vielfach labend mir befeuchten,
So mögst dn immer seh'n in deinen Wogen
Goldkörner, wie sie Tajo herführt, lenchten:
So mögen stets, von Wies' und Wald erzogen,
Die schlanken Nymphen, die sonst bald verschenchten,
Sich mild zn deinem klaren Wasser neigen,
Und ohne Geiz dir manche Gnnst erzeigen,
Wie jetzt dein Ohr dn neigst zn meinen Klagen,
Vielleicht erscheinst auch, nm sie selbst zn hören . . .
Magst du die Flnth nicht immer höher tragen,
Und rächend so der Römer Werk zerstören,
So seh' ich jeden Ausweg zugeschlossen
Für's Heil der Numantinischen Genossen.

— — — — — — — —

Duero gentil, qne con torcidas vueltas
Humedeces gran parte de mi seno,
Ansi en tus aguas siempre veas envneltas
Arenas de oro qual el Tajo ameno,
Y ansi las ninfas fngitivas sneltas,
De qne está el verde prado y bosque lleno.
Vengan humildes á tus aguas claras
Y en prestarte favor no sean avaras;
Que prestes á mis asperos lamentos
Atendo oïdo, ó qne á escncharlas vengas . . .
Si tu con tus continos crecimentos
Destos fieros Romanos no me vengas,
Cerrado veo yo qualquier camino
A la salnd del pneblo Numantino.

Dnero.

Madre y querida España, rato habia
Que hirieron mis oídos tns querellas.
Y si en salir acá me detenia
Fue por no poder dar remedio á ellas,
El fatal, miserahle y triste dia
Segun el disponer de las estrellas
Se lega á Nnmancia, y cierto temo
Qne no hay dar medio á sn dolor extremo . . .
Tiempo vendrá, segun qne ansí lo entiende
El saber qne á Proteo ha dado el cielo
Que esos Romanos sean oprimidos
Per los que agora tienen abatidos . . .
Catolicos serán llamados todos ..
Succesion digna de los fnertes Godos.

Pero el que mas levantará la mano
En honra tuya y general contento,
Haciendo qne el valor del nombre Hispano
Tenga entre todos el mejor asiento,
Un Rey será, de cuyo intento sano
Grandes cosas me mnestra el pensamiento
Será llamado, siendo suyo el mundo,
El segundo Filipo sin segundo . . . :

Duero.

O Mutter und geliebtes Spanien, lange
Verwundete mein Ohr bereits dein Weinen,
Und wenn ich zögernd jetzt erst hergelange,
Geschah's, weil ich dir hülflos muss erscheinen.
Der traurige Tag, der schicksalvolle, bange,
Er naht Numancia durch Gestirns Verneinen,
So dass ich fürchtend aber sicher glaube,
Es sey der letzten Noth schutzlos zum Raube . . .
Es kommt die Zeit, denn also könnt's entdecken
Proteus, dem Himmelsgeist vergönnt dies Schauen,
Wo diese Römer sich bezwungen bücken
Vor denen, die sie jetzt zu Boden drücken . . .
Katholische! dies wird zum Gruss entboten
Den würdigen Nachkommen tapfrer Gothen,
Doch wer die Hand am höchsten wird erheben,
Dir Preis und Jedem Freude zu erzeigen,
Bewirkend, dass des spanischen Mannes Leben
Vor All'n auf's Beste strahlt im kühnen Reigen*),
Ein König ist's, von dessen weisem Streben
Mir hohe Dinge den Gedanken zeigen;
Genannt ist er, dem Dienst die Erde reichet,
Philipp der Andre, dem kein Andrer gleichet . . .

Welches Glück für Spanien, dass ihm kein „Andrer" gleichet! Dieser Andere hätte sonst ganz Spanien zu einer Numantia verödet, und Spaniens Gesammtbevölkerung wäre als ausgehungerte Halbleichen, — ausgehungert an gesundem Menschenverstand, kräftigfreiem Geistesstreben und menschenwürdiger Cultur, — einem allgemeinen katholischen Scheiterhaufen entgegengewankt, um sich darauf mit den Schätzen von Mexico und Peru zu verbrennen. Pack' nur ein, guter Duero, und auch du, fehllos redender Meergreis und zukunftkundiger Hirt der grässlich stinkenden meergemästeten Robben, packt nur Beide ein mit euerer, Philipp's des Anderen „glückselige Herrschaft"**) verheissenden Prophezeihung!

*) „Den besten Stand vor Allen hat zu eigen."
Mit Ihrer Erlaubniss, Herr Julius Eduard Hitzig!

**) Debaxo deste imperio tan dichoso.

stets fremde Herrschaft erdulden zu müssen, aus Schuld des inneren Zwiespalts und der Uneinigkeit ihrer Völkerfamilien. Wendet sich an den theuern Sprössling ihres Schoosses, den Schutzgott von Numantia's Gebiet, den Fluss Duero, dessen schleunige Hülfe sie erbittet. Duero erscheint mit seinen drei Nebenflüsschen [1]), wie er selbst, in Gestalt von Flussgöttern. Der Strom bejammert seine Ohnmacht gegenüber dem Verhängniss und den Gestirnen, Mutter España tröstend mit dem unsterblichen Nachruhm, den der geliebten Stadt ihr todesmuthiger vom Schicksal beschlossener Untergang verheisse, wie es der Zukunftsschauer Proteus enthüllte, von den Besiegern der Römer, den Gothen, herab bis auf die herrlichen Zeiten Philipp's II., dessen ewigen Ruhm bekanntlich zahllose Scheiterhaufen mit feurigen Zungen verkünden. Die Erfindung des zu Gottheiten personificirten Spanien und seines Stromes, im antiken Geiste gedacht und dem Style einer grossen zur Römerzeit spielenden Geschichtstragödie angemessen und würdig, dürfte als eine von Cervantes' glänzendsten Eingebungen gepriesen werden, wenn nicht sein Vorgänger, Juan de Cueva, in der Personification des Flusses 'Betis' [2]), die Ursprünglichkeit zu beanspruchen das Früherrecht hätte. Die grosse Manier aber, womit der Dichter der Numancia die noch rudimentäre, mehr als Maschinengottheit dem Schlusse seines christlich-heidnischen Drama's angeschobene, als aus diesem eigenbürtig emporgetauchte Erscheinung des Flussgottes Betis — die kunstüberlegene Einsicht, womit Cervantes das Motiv solcher episch-dramatischen Machinerie benutzte, spricht ihm das volle Verdienst der Erfindung zu, mochte er auch das tragische Moment durch eine mehr im Sinne des Seneca, als des Aeschylos, gedachte Schicksalseinwirkung auf den Untergang Numancia's entkräften, und dem erhabenen Schlusspathos der ersten Jornada durch die Glorification Philipp's II. den verkleinernden Charakter eines blossen hoffestlichen Gelegenheitsphantasiespiels aufdrücken.

Eine Strafrede ob erschlaffter Kriegszucht, Befehl zur Umwallung der belagerten Stadt mittelst eines Grabengürtels; Weis-

---

1) Orvira, Minuesa und Tera. — 2) s. o. S. 213.

sagung ihres Untergangs durch Gespräch zweier Phantasiegestalten, — wenn die erste Jornada sich, auf Grund dieser Vorgänge, für die Exposition einer tragischen Handlung ausgiebt, so scheint sie uns die gebotene, sich in dramatischer Weise ankündigende Eingangsinitiative entscheidender Conflicte mit einer sie blos in Aussicht stellenden, tragischen Perspective zu verwechseln, und diese jener unterzuschieben. Die Vorhersage muss sich im Drama vorweg durch einen thatbewegten Handlungsangriff bekunden, und thatsächlich ahnen lassen, mit welchen Katastrophen die Jornada schwanger geht.

In der zweiten Jornada steigert sich die Vorzeichen-Tragik bis zur Polterwirthschaft eines Geister- und Todtenspuks, nachdem der Vorschlag des Numantiners, Carabino, durch Zweikampf eines der Ihrigen mit einem Römer die Aufhebung der Belagerung oder Uebergabe der Stadt auszufechten [1]), Zustimmung erhalten. Ein Vorschlag also, der die mögliche Unterwerfung und Knechtschaft, falls der Zweikampf zugunsten der Römer sich entscheide, in Aussicht stellt. Unmöglicher Wechselfall! unmöglicher Vorschlag für Numantiner, und nur als Probeverzweiflungsentschluss einer schon in der ersten Scene der zweiten Jornada mit der Hungerplage ringenden Bevölkerung zu erklären! Heldenmüthiger klingt die von demselben Carabino in Anregung gebrachte Alternative, wenn der Römer, wie doch mit Gewissheit bei dessen Zerstörungsplan und -Beschluss anzunehmen, den Zweikampf zurückweise, — das Auskunftsmittel: einen nächtlichen Ausfall zu wagen, das römische Belagerungsheer zu durchbrechen und Hülfe von den befreundeten spanischen Stämmen zu fordern. Ein als „Dritter" unter den Namenlosen bezeichneter Numantiner tritt diesem Vorschlage bei. [2]) Leider giebt der

---

1) A nuestros enemigos convidemus
A singular batalla.

2) Tercero Esta insufrible hambre macilenta
Que tanto nos persigue y nos rodea
Hace que en vuestro parecer consienta
Puesto que temerario y duro sea,
Muriendo escasaremos tanto afrenta;
Mas quien morir de hambre no desea,

„Vierte", als Mittelmann, — die gefährlichste Sorte, wo Noth an Mann tritt, — den Ausschlag für den Zweikampf mit dem Hinterhaltsgedanken, dass ihn das Loos nicht treffen werde; eine Eventualität, die er augenblicklich durch Hinweis auf den tapferen Carabino abschneidet, der es allein mit drei Römern aufnehme. [1])

Patriotischer Todesmuth in Widerspruch mit dem vorausverkündeten über Numantia schwebenden Untergangsverhängnisse, und dazu noch eine heroische Herausforderung, die der Römer, der des Feindes sichere Vernichtung auf solchen Würfel unmöglich setzen kann, voraussichtlich zurückweisen muss, welcherlei bewältigenden Eindruck vermöchte ein solches Pathos, eine solche Tragödienscene, zu bewirken? Ist des jungen Numantiners, Morandro, Gegenfrage auf seines Freundes, Leoncio, in der zweiten Scene an ihn gerichtete Vorstellungen wegen Morandro's Liebesschwermuth in dieser schaudervollen Lage des Vaterlandes, ist dessen Gegenfrage: „Regeln schreibst du Amorn vor?" [2]) — geeignet, Morandro's Liebesleidenschaft im Nutzen der tragischen Idee des Stückes zu verwerthen? Geeignet, das patriotische Pathos durch das der Liebe zu verstärken? Oder muss nicht vielmehr Leoncio's Entgegnung auf Morandro's noch so beredte Beschönigung seiner Leidenschaft für die geliebte Lira, und die von ihm angedeutete Beziehung ihres Besitzes zum Ausgange des Kriegs

---

Arroje con migo al foso. y haga
Camino á su remedio con la daga.
„Des Hungers unerträgliches Ermatten
Der uns umschliesst mit also steten Plagen,
Drängt mich, zu Eurer Meinung mich zu gatten,
Wie hart sie und wie drohend sey zu wagen;
Wir fliehn vor solcher Noth in Todesschatten;
Wer nun nicht Tod aus Hunger will ertragen,
Der stürze mit zum Graben, und erfechte
Den Pfad zur Rettung mit bewehrter Rechte.

1) Pues está Carabino aqui presente,
Cuyo valor me tiene persuadido
Que él solo contra tres bravos Romanos
Quitará la victoria de las manos.

2) Reglas quieres poner á amor?

in unsern Augen den Ausschlag geben? [1]) Unbedingt glauben wir der Entrüstung Morandro's ob solchem Vorwurf und seiner eifervollen Versicherung, dass er unbeschadet seiner Liebesleidenschaft dem Kriegsdienste treu und tapfer vorstehe; [2]) und zweifeln keinen Augenblick, dass die Kriegsdrangsale und Hungerpein nur seine Liebespein verschärfen; das Schicksal der Stadt, wovon sein Liebesschicksal abhängt, ihn in so tiefen Gram versenke — müssen wir nicht aber trotzdem, ja um deswillen eben, dem Leoncio Recht geben, dass der Schmerz um das Vaterland doch nur die Farbe der Liebestrauer trägt? [3]) Der Toulouser Liebes-

1) „Ist's nicht der Vernunft ein Hohn,
Dass ein so im Krieg Geübter
Umgeht als ein so Verliebter
Jetzt in strengem Unheils Droh'n?
Und die Zeit, die dir zu weihen
Ziemt für Mavors' Wuth und Mord,
Tändelst du mit Amorn fort,
Und mit tausend Schmeicheleien?
Sieh die Stadt durch Mangel pressen,
Sieh vom Feind umringt die Zinnen,
Und dein ganz verstörtes Sinnen
Kann um Liebe sie vergessen?"

2) „Gab ich mich dir träge kund
Durch des Dienstes läss'ges Höhnen,
Irgend arger Lust zu fröhnen
Oder edlem Liebesbund?"

3) Es verschob sich die Verbindung
Bis man diesen Krieg beendet,
Weil nicht uns're Stadt sich wendet
Jetzt auf Lust und Festerfindung.
Sieh, wie schwache Hoffnungsblitze
Für mein Heil sich offenbaren,
Denn der Sieg für unsre Schaaren
Schwebt auf Feindes Lanzenspitze:
Schon durch Hunger ganz verdrossen,
Sonder Aussicht zur Errettung
Vor uns solches Walls Umkettung
Wen'ge wir und eingeschlossen!
Weil mein Hoffen denn entflieht
Mit des Windes flücht'gem Schauer,
Wandl' ich so in Gram und Trauer,
Wie dein Blick mich wandeln sieht."

codex würde dem vom Belagerungs- und Liebeshunger doppelt ausgehungerten jungen Numantiner eine Thräne weihen; die alte Numancia aber ihre Mauerkrone ob diesem zweideutigen Schwanken des verschmachtenden Zöglings zwischen Vaterlands- und Bräutigamsliebe, zwischen dem leeren Gemeinmagen ihrer Bevölkerung und Morandro's sehnsuchtsvollem Privatherzen, gewaltig schütteln. Leoncio freilich wird plötzlich weich wie der Toulouser Liebescodex und tröstet ihn im zärtlichen Tone der Liederbücher. Wohl hat die Liebesleidenschaft auch in solchen Lagen ihre volle Berechtigung; nur muss sie, in einer, bei allen Mängeln, gross angelegten und im antiken Geiste gehaltenen Tragödie, auch von der Tragik des Grundpathos durchdrungen erscheinen und, was Hauptbedingung ist, diese Wechselwirkung in Thatmomenten der tragischen Handlung und den daraus entwickelten Situationen, nicht in Erörterungen darlegen und vor Augen stellen.

An ergreifenden, bedeutsamen Schauhandlungen fehlt es der dritten, der Schlussscene der zweiten Jornada wahrlich nicht. Ein nach altheidnischen Tempelbräuchen feierliches Opfergepränge, voll schauerlicher Vorzeichen, in deren Deutungen sich drei Opferpriester überbieten, und deren Schreckwirkungen die eingeklammerten Theateranweisungen [1]) noch erhöhen. Priesteranruf an Pluto, Schlachten eines Schafbocks und Blutsprengen unter Verwünschungsformeln, auf der Römer Haupt geflucht, und gleich

---

Mira quan poca esperanza
Puedo tener de mi gloria,
Pues está nuestra victoria
Toda en la enemiga lanza.
De la hambre fatigados,
Sin miedo de algun remedio
Tal muralla y foso in medio,
Pocos, y esos encerrados,
Pues como veo llevar
Mis esperanzas del viento
Ando triste y descontento
Ansi qual me ves andar.

1) „Man macht unter dem Theater Lärmen mit einem Gefäss voller Steine, und brennt Raketen ab.“ (Hagase ruedo debaxo del tablado con un barril de piedras, y disparese un coheto volador.)

hinterher die Schreckensanweisung: „Es steigt aus der Höhlung des Bodens ein Dämon bis an den Gürtel auf; er fasst den Widder, zieht ihn hinein, uud kommt gleich wieder hervor, das Feuer und alles Opfergeräth auseinanderreissend und umherstreuend; Aufschrei der Priester:

„Heil'ge Götter, welche Schrecken!
Wie schlimme Wnnder, die sich nns entdecken.“[1])

Volkes Zwischenruf nach dem Wahrsager und Oberzeichendeuter, Marquino, der diese Schreckwunder erklären und erforschen soll:

„Mit wie bangen Plagen
Znm Tod nns will ein trüb Geschick begleiten,
Das unsre Lust verwandelt hat in Klagen.“[2])

— Fürwahr, ein Tableau von scenisch grossartiger Wirkung, dem zum tragischen Eindruck nur eine Katastrophe wie der thatsächlich schon vollzogene Untergang des persischen Reiches in Aeschylos' „Perser“ als Hintergrund gebricht, um, wie dort die Heranfbeschwörung von Darius' Schatten mit pomphaft düsterer, von der Königin-Mutter, Atossa[3]), verrichteter Opferhandlung eine seelenanschauernde, theatralisch-tragische Feier zu entfalten; nur die machtvolle einheitliche Zusammenfassung der tragischen Momente in Einen Hauptschlag gebricht, der bei Cervantes sich in zerstreuten Wirkungen entladet. Aehnlich wie Volk und Priester sich nach Verschwinden des Opferbockes von der Bühne verlieren, um den von seinem Liebesschicksal ganz und gar erfüllten Morandro mit seinem Freunde, Leoncio, allein bei Marquino's nun erfolgender Todtenbeschwörung zurückzulassen. Nun erreicht das Grauenhafte der Ceremonie den Höhepunkt, der in den Bühnenanweisungen liegt. Marquino erscheint[4]) mit dem Todten-

1) — Que es esto, Dioses santos?
Que prodigios son estos tan insanos?

2) Marquino haga la esperiencia entera
De todo su saber, y sepa qnanto
Nos promete de mal la lastimera
Suerte, que ha vuelto nostra risa en llanto.

3) Geschichte des Dram. I. S. 206 f. — 4) („Hier tritt Marqnino auf, in einem schwarzen, weiten Gewande von Seide nnd schwarzem flie-

gräber Milvio, der ihnen das Grab eines von ihm verscharrten an der Hungerpest verstorbenen Knaben zeigt. Marquino fordert von Pluto die Belebung des Todten [1]); flucht den saumseligen Geistern, ihnen wie Goethe's Faust drohend, „stärker zu beschwören." [2]) Mit Höllengetöse toben nun die Geister heran, und der Beschwörer fragt sie, wie Faust's Höllengeist den Beschwörer: „Wozu der Lärm?" [3]) Besprengt das Grab mit dem Zauberwasser. Die Gruft öffnet sich. Der citirte Todte steigt empor, fällt aber kraftlos auf den Boden hin, und öffnet erst die Lippen zu widerwilliger Verkündung, nachdem ihn der Nekromant mit Wasser aus der gelben Flasche besprengt und ihm mit einer Geissel die Seele eingepeitscht hat. [4]) Die durch Höllenzwang dem Leichname abgepresste Rede [5]) bewundert Ticknor so überschwänglich,

---

genden Haar, die Füsse bloss; im Gürtel trägt er, so dass sie zu sehen sind, drei Fläschchen voll Wasser, das eine schwarz, das andere gelb gefärbt, das dritte hell [schwarzrothgolden]. In der einen Hand trägt er eine schwarze Lanze, in der andern ein Buch.")

1) „Ich will, du sollst dem Leib' in diesem Grunde
Die Seele, dio ihn sonst belebt', erstatten . . ."

2) — „Wollt Ihr, dass ich augenblicks gestalte
Zu voller Kraft die mächtige Beschwörung? . . .
Nun denn, schmählich Gesindel, reich an Lügen! . . .
Esperas a que hable con mas veras . . .
O gustais de que yo al momento ordine
De poner in efecto los conjuros
En pues, vil canalla, mentirosa . . .

3) Que rumores son estos? —

4) „Rebell'sche Seele, wende dich zur Wohnung,
Vor wen'gen Stunden erst von dir gemieden."

5) Cese la furia del rigor violento
Tuyo, Marquino, baste, triste, baste
La que yo paso en la region escura,
Sin que tu crezcas mas mi desventura
Engáñarte, si piensas que recibo
Contento de volver á esta penosa
Misera y corta vida, que ahora vivo,
Que yo me va faltando presurosa;
Antes me causas un dolor esquivo,
Pues otra vez la muerte rigurosa
Triumfará de mi vida y de mi alma;

dass er in den Zaubersprüchen des Malowischen „Faustus" nichts findet, was ihr an Würde gleich käme. „Auch heischt Shakspeare nirgendwo von uns ein so seltsames Mitgefühl mit dem blutigen Haupte, welches an Macbeth's Tafel heraufsteigt, um dessen schuldbewusste Frage zu beantworten, wie Cervantes es uns für die leidende Seele empfinden macht, welche in's Leben zurückgerufen wird, um nun zum zweitenmale die Schmerzen der Auflösung zu erdulden." [1]) Vor Bewunderungseifer vergisst der treffliche, meist richtig urtheilende amerikanische Literarhistoriker

Mi enemigo tendrá doblada palma
El qual con otros del oscuro bando
De los que son sujetos á aguardarte
Está con rabia en torno
A que acabe, Marquino, de informarte
Del lamentable fin, del mal nefando,
Que de Numancia puede asegurarte
La qual acabará á las mismas manos
De los que son á ella mas cercanos . . .

Die wackere Uebertragung, getreu nach den Versmaassen des Originals, lautet also bei Julius Eduard Hitzig:

„Halt inn' mit deiner Wuth, gönn mir Verschonung,
Marquinus! Sey zufrieden, Feind, zufrieden,
Mit dem, was ich im Abgrund muss erkunden,
Und nicht vermehre meines Jammers Wunden.
Du trügst dich, wenn du glaubst, dass ich mich freue,
Rückkehrend in dies peinerfüllte Leben,
Dies kurze, traur'ge, das ich jetzt erneue,
Und das mir schon in Eile will entschweben;
Eh'r weckst du Schmerz nur, den ich billig scheue,
Weil nochmals nun des Todes hartes Streben
Mir Seel und Leib wird im Triumph zermalmen,
Und so mein Feind erwirbt zwiefache Palmen,
Der nebst den Andern von der finstern Bande,
Die deinem Ruf gezwungen sich verpflichten,
Schon seit ich sprach, in Grimm erwartend stande,
Dass ich, Marquinus, schliesse die Geschichten
Vom thränenvollen End', vom argen Stande
Numancia's, so ich sicher kann berichten,
Sie wird vergeh'n von derer eignen Händen,
Die sich als ihre Nächsten zu ihr wenden . . ."

1) Gesch. d. span. Lit. I. S. 496 deutsche Uebers.

zwei nicht unwichtige Punkte: Erstens, dass Banquo's an Macbeth's Tafel emporgestiegenes blutiges Gespenst stumm bleibt und daher mit keiner Sylbe Macbeth's „schuldbewusste Frage" beantwortet. Zweitens, dass Cervantes' weissagender Leichnam, was die trauervolle Stimmung eines solchen zur Aussprache gezwungenen Geistes und das „seltsame Mitgefühl" betrifft, das seine widerwillig ausgeseufzte Kunde erregt, nur ein schwacher Widerhall des Redestehens der Schattengeister in Homer's Nekyia, in Virgil's Aeneis, in Dante's Hölle ist — Stimmungen, die sämmtlich ihre intensivste, dramatisch-tragische Durchschauerungskatharsis in Shakspeare's umgehendem Dänenkönig und in Mozart's Marmorgespenste, dem steinernen Gaste, fanden. Doch immerhin nur Widerhall grosser Vorbilder, so schliesst sich Cervantes' prophezeiender Leichnam doch würdig seinen Mustern an, zeugend von des Dichters tieferlauschendem Empfinden und Verständniss solcher geisterhaften Leichenphantasien, und dass er selber ein mächtiger Todten- und Geisterbeschwörer. Selbst ihm eigenthümliche Züge in der Leichnamsstimmung darf er aussprechen, als Gegensatz zur Trauer der antiken Schattengeister, deren Seelenpein den Kummer der Abgeschiedenheit und einer ewigen Lebensentfremdung ausseufzt, während Cervantes' wahrsagender Leichnam von Abscheu gegen das Leben und dessen Qualen ächzt. Ein zweiter Unterschied ist der: dass die Verkündungen der antiken Schattenseele klar und allverständlich lauten; unseres „Leichnams" Enthüllungen aber, Numantia's letztes Ende betreffend, im Orakelton gehalten sind, und zwar aus dramatischen Gründen hinfristender Spannung, die gern hinter dem Berge hält Nach den Schlussversen seiner letzten Octave:

„Befreundet wird ein Dolch Numancia fällen,
Zugleich unsterblich Leben ihr gesellen." [1]) —

stürzt sich der Leichnam-Prophet wider Willen mit den Worten des von Ulysses aus der Unterwelt citirten Tiresias:

— „nicht mehr leiden
Die Mächte, dass ich dir noch Fürdres sage",

1) El amigo cuchillo, el homicida
De Numancia será, y será su vida

in seine Grabstätte zurück und — was noch keinem Todtenbeschwörer vor und nach ihm eingefallen — Marquino Hals über Kopf hinterdrein in den Grabenschlund hinabzitternd:

O traurige Zeichen! Zeichen voller Leiden!

Dem ob solchem Koboldnachschiessen verblüfften Freundespaare, Morandro und Leoncio, erklärt der Todtengräber, Milvio, den befremdlichen Purzelbaum in befriedigender Weise:

„Nur zu solcher Unthat fertig
Wär Marquin in Tod gegangen,
Nur dass unser künft'ges Bangen
Ihm sich zeigt' als gegenwärtig.
Kommt, dem Volk es vorzulegen
Was wie Todesbotschaft klingt;
Doch was solche Nachricht bringt,
Kann es wohl den Fuss bewegen?“ [1])

Und trotz alledem erscheint Carabino, sobald die dritte Jornada tagt, auf der Stadtmauer, um, angesichts Cipion's, Jugurta's und des Gayo Mario, seine Herausforderung zum Einzelkampf an Mann zu bringen. Die Wirkung war vorauszusehen. Cipion lacht ihn aus und dreht ihm mit seinem Gefolge den Rücken. Dass Cipion ein Narr wäre, und seinen prächtigen Graben, das gemeinsame Stadtgrab für ganz Numantia, auf die Doppelspitze eines Zweikampfs stelle! [2]) Carabino schleudert ihm, wie aus Katapulten und anderweitigen Wurfmaschinen,

---

1) Milvio Nunca Marquino hiciera
Desatino tan estraño,
Si nuestro futuro daño
Como presente no viera:
Avisemos esto caso
Al pueblo, que está mortal,
Mas para dar nueva tal,
Quien podrá mover el paso?

2) Donaire es lo que dices, risa, juego
Y loco el que pensase de hacello . . .
(Vanse Cipion y los suyos).
„Spiel, Posse, Spott ist deinem Mund entglitten,
Und toll, wer meint, es in das Werk zu richten . . .
(Scipio geht ab mit den Seinen).“

Ladungen von Injurien nach [1]); das ganze grobe Geschütz eines vor Hunger bellenden Magens. Warum liessen es doch die freiheits- und todesbegeisterten Numantiner auf die Hungerpest ankommen, und mit dem verhängnissvollen Graben ihre Stadt umgürten? Durch unaufhörliche bis auf den letzten Mann fortgesetzte Ausfälle mussten sie dem Graben einen Querstrich nach dem andern durch die Rechnung machen, oder kämpfend sich darin begraben, während Weiber und Kinder innerhalb der Stadt das Holokaust einer gemeinschaftlichen Selbstverbrennung gefeiert hätten! Und das thaten sie auch, der Geschichte zufolge, die ruhmesunsterblichen Numantiner, das Numantia-Phönixnest! Ausfälle über Ausfälle, das Belagerungsheer durchbrechende Ausfälle zu befreundeten Nachbarstämmen hin, Hülfe erstürmend und, von des Römers Uebermacht bewältigt, den heroischen Todestrotz büssend mit ihren abgeschlagenen Händen [2]); denselben Händen, die in früheren Kämpfen so viele Legionen sammt den Heerführern ihrer Dränger und Schlächter in Stücke gehauen hatten; zum Entsetzen des Senats in Rom, der die Numantinische Heldenschaar den „Schrecken des Römerreichs" nannte! Eine Heldenschaar numantinischer Scaevola's von unvergleichbar herrlicherer Todesverzweiflung aus Vaterlandsliebe, als der Eine römische, da sie mit den Armstummeln sich und die Ihrigen, ihr Vaterland selbst, den Flammen preisgeben, wie Hercules in des Nessus giftdurchtränktem Gewande, in dem grauenhafteren von der Hungerseuche verpesteten Leichentuche sich verbrennend, — ganz Numantia ein sterbender Hercules! Die Tragödie — ruft der Dichter — die tragische Bühne duldet solches Kriegsthaten-Getümmel massenhafter Ausfälle, Gräuel zu hunderten abgeschlagener Hände nicht! — Freilich nicht, ruhmwürdiger Numantia-Dichter! oder doch nur erzählungsweise. Aber hungerst du deine

1) Cobardes sois, Romanos, vil canalla . . .
Perfidos, desleales, fementidos,
Crueles, revoltosos y tiranos,
Ingratos, codiciosos, mal nacidos,
Pertinaces, feroces y villanos,
Adulteros, infames . . .

2) S. ob. S. 303.

Numantiner, durch Entziehung jener Helden- und Schauderthaten, aus, so lässt du deine Numantia an der Hungerseuche des Mangels an heroischer Tragik zu Grunde gehen, ein schlimmerer Scipio, als der römische, genannt Aemilianus, jüngerer Africanus und Numantinus, und lieferst selbst den Beweis, dass der Numantiastoff sich gegen eine Gestaltung zur Tragödie sträubt, und dass eine Numantia-Tragödie dem Feuertode verfällt wie Numantia selbst, aber ohne dessen ewigleuchtenden Nachruhm! Deinen grossen Dichter schlägt denn auch sein historisch-poetisches Gewissen. Nach der vereitelten Herausforderung ermannt sich sein Teogenes, des Carabino Kampfgenosse, zu einem Ausfalls-Antrag [1]), mit hellem Zuruf von Carabino aufgenommen, „wenn nur die Weiber es zuliessen.“ [2]) Zur Ehre dieser Weiber erklärt Morandro, Numantia's weibliches Geschlecht sey insgesammt bereit, den Männern in den Tod zu folgen. Dem Entschluss fallen auch gleich die Frauen mit ihren Kindern in den Armen bei. [3]) Andere wieder erflehen den Tod mit ihren Kindern, und dass die Männer sie nicht verlassen, in herzerschütternden Jammerworten [4]), die selbst der attischen Tragödie nach dem Herzen

1) Salgamos á morir en la campaña
Y no como cobardes en estrecho.
„Lasst uns hinaus, im freien Feld zu sterben,
Nicht hier in diesen Engen feig verkrochen!“

2) Morir quiero rompiendo el fuerte muro,
Y deshacelle por mi mano todo.
Mas tieneme una cosa mal seguro
Que si nuestras mugeres saben esto,
De que no haremos nada os aseguro.

3) Llevadnos en tal salida,
Porque tendremos por vida
A vuestros lados morir.
„Lasst den Ausfall uns begleiten,
Denn zu fall'n an Eurer Seiten,
Macht zum Leben uns den Tod.“

4) Hijos destas tristes madres,
Que es esto? cómo no hablais?
Y con lagrimas rogais
Que no os dexen vuestros padres?
Basta que la hambre insana
Os acabe con dolor,

gesprochen wären, wenn heroische Griechenfrauen in ähnlicher Lage ihren streitbaren Männern, einen kampflosen Verzweiflungstod mit ihren Weibern und Kindern innerhalb der Mauern zu sterben, hätten ansinnen können, bevor sie nicht mindestens einen Ausfall gewagt, sich zu Hülfsvölkern durchschlagend, und eine mögliche Befreiung durch todestapfere Waffenthat von den Römern erkämpfend, oder den Grabenwall mit ihrem Herzblut und ihren Leichen füllend. Mochten dann immerhin ihre Weiber und Kinder den i h n e n zustehenden Verzweiflungstod sterben und sich der Sclaverei und Schande durch Selbsttödtung in Gesammt-

---

Sin esperar el rigor
De la aspereza Romana.
Decidles que os engendraron
Libres, y libres nacisteis
Y que vuestras madres tristes
Tambien libres os criaron . . .
O muros desta ciudad,
Si podeis, hablad, decid,
Y mil veces repetid:
Numantinos, libertad.
Los templos, las casas nuestras
Levantadas en concordia
Os piden misericordia . . .
„Kinder, armer Mütter Früchte,
Zögert Ihr? Wollt Ihr nicht sprechen?
Wollt nicht flehn mit Thränenbächen,
Dass der Vater sich nicht flüchte?
Gnügt's doch, dass mit Hungers Plagen
Ihr in letzten Schmerzen ringt,
Ohne dass man erst Euch zwingt,
Römsche Härte zu ertragen
Sagt, dass frei sie Euch erzeugten,
Sagt, dass frei Ihr seyd geboren,
Dass die Mütter, jetzt verloren,
Euch mit freier Milch auch säugten . . .
Mauern, dieses Ortes Wehr,
Wenn Ihr könnt, so sprecht, so ruft
Tausendfältig durch die Luft:
Freiheit, Numantinerheer!
Aufgerichtet einst in linder
Eintracht, flehen Häuser, Hallen
Um Erbarmen zu Euch allen . . .

heit entziehen. Würde eine heroische Jungfrau der attischen Tragödie Lira's, der Geliebten des Morandro, kleinmüthig verzagten Rath ertheilen?[1]) — Der attischen Tragödie, die im Gegentheil furchtsamen Mägdlein eine hohe Männerherzen entflammende Todesbegeisterung einhaucht, wenn es gilt, für das gefährdete Vaterland zu sterben! Dem Teogenes sind die Weiberthränen Wasser auf die Mühle seines passiven Widerstandes:

„Wir woll'n nicht todt, nicht lebend Euch verlassen,
Vielmehr Euch dienend leben und erblassen.

Und ordnet die Zurüstung zu der allgemeinen Selbstverbrennung auf öffentlichem Marktplatz an, die jedoch erst, nachdem die Bevölkerung ihren Hunger an den gefangenen und geschlachteten Römern gestillt, vor sich gehen soll.[2]) Dem stimmt Carabino bei, sich jetzt schon selbstentleibend zu seines untragischen Sinnesgenossen parallelem Halbschatten, und dadurch zugleich die im antiktragischen Styl angelegte Scene in ein Doppelpathos zerlegend, einestheils: ein mächtiges Pathos, von grandioser, einer

---

1) Es esta que hacer quereis
A dondo solo hallareis
Breve muerte y larga gloria . . .
Mi pobre ingenio se advierte
Que si haceis esta salida
Al enemigo dais vida,
Y á toda Numancia muerte . . .
Porque, decidme qué harán
Tres mil contra ochenta mil?
„Nur Verzweiflungs-Unterweisen
Konnt' auf solchen Pfad Euch bringen,
Wo Ihr höchstens mögt erringen
Kurzen Tod und langes Preisen . . .
Meinem schwachen Geist im herben
Sinnen scheint's, ein solch Bestreben
Sey für unsre Feinde Leben,
Für Numantia sey es Sterben."

2) Y para entretener por alguna hora
La hambre que ya coce nuestros huesos,
Hareis descuartizar luego á la hora
Esos tristes Romanos que estan presos.

solchen Katastrophe würdiger Energie; andererseits wieder: das Legendenpathos eines widerstandslosen Martyriums, eines patriotischen Auto-da-fé, von einer Gesammtbevölkerung über sich selbst verhängt.

Die Gruppen entfernen sich bis auf Morandro, der seine Lira zurückhält, um mit dem vorletzten Schlussgespräch der dritten Jornada den Spruch zu besiegeln, dass Hunger und Liebe auch die Bretterwelt zusammenhält, und um der vor Hunger sterbenden Geliebten den thatsächlichen Beweis, und zwar im Cancionerostyl [1]), zu liefern, dass der Heroismus der geschlechtlichen Liebe das zu vollbringen wagt, was die Liebe für's Vaterland, kampfentsagend, aufgiebt. Mit sterbensmatter Stimme eröffnet sie ihm, dass der Hunger ihre Lebenskräfte aufgezehrt, und dass er Brautlager halten werde mit einem abgezehrten, nur aus Haut und Knochen bestehenden Liebchen. [2]) Heldenkühn, herzergreifend todesmuthig vermisst sich der Geliebte, über Mauer und Mauergraben hinwegspringend, einem Römer die Speise aus dem Mund zu reissen, und sie ihr zu bringen [3]), währenddessen

1) „Süsse Lira, die du tönest
Stets durch meine Phantasien,
Mit so linden Harmonieen,
Dass du Pein zu Lust verschönest!
Schweigst du? Wohin zieht dein Denken,
Licht, das meinen Sinn getroffen."
O dulce Lira, que suenas
Contino en mi fantasia
Con tan suave harmonia
Que vuelve en gloria mis penas!
Que tienes? qué estas pensando,
Gloria de mi pensamiento?

2) „Welch ein Brautbett wartet dein,
Wenn die Braut so schwebt in Jammer,
Dass ich denk' in Todeskammer,
Eh die Stund' ausläuft, zu seyn."
Que talamo has de esperar
De quien está en tal estremo,
Que te aseguro que temo
Antes de una hora esperar.

3) „Glaub', dass du nicht Hunger stirbst,
Während mir noch Pulse schlagen.

Carabino und Teogenes, innerhalb der Mauern, mit Weibern und Kindern, sich die gefangenen Römer selbst würden schmecken lassen. Könntet Ihr nicht eben so gut, Ihr Numantinischen Männer! die Römer zur Essenszeit überrumpeln mit einem Ausfall, ihnen die Bissen aus dem Munde reissen, sie selbst dann niederhauen und mit doppelten Trophäen zur Stadt zurückeilen: mit guten Bissen und in die Pfanne gehauenen Römern? Aus gefangenen Römern eine Metzelsuppe kochen und hinter dem Schutz der Stadtmauer ruhig verzehren — höher brachte es Euer patriotischer Thatenmuth nicht? — Schämt Euch doch in Euern ausgehungerten Hals hinein, und nehmt ein Beispiel an Morandro's wagemuthigem, thatenstürmischem, von Hunger und Liebe beflügeltem Ausfallsversuch, den er in Gemeinschaft mit seinem Freunde, Leoncio, nach einer rührend schönen, jener Euripideischen Orestes-Pylades-Scene in der Iphigenie auf Tauris zu vergleichenden Scene von freundschaftlicher Abwehr seitens Morandro's, und unabwehrbarem Betheiligungseifer seitens Leoncio's, selbstaufopferungsbegeistert wagt und vollführt. Das letzte Hungerbildchen der dritten Jornada, Mutter und zwei Söhnchen, eines an der Brust, das ältere an der Hand, — mit welcher erschütternden Rührkraft in seiner Einfalt und Naturwahrheit greift das wieder an's Herz! Statt Worte darüber zu machen, setzen wir die kleine treffliche Scene dem Leser vor, wie sie leibt und

---

Ueber'n Graben spring' ich hin,
Ueberklimm' die starke Mauer,
Dringe durch des Todes Schauer ...
Dann die Speise des Quiriten
Sonder Furcht vor Tod und Wunde
Reiss' ich ihm aus seinem Munde
Sie dem Deinen darzubieten ..."
De hambre no morirás
Mientras yo tuviere vida.
Yo me ofrezio de saltar
El foso y el muro fuerte ...
El pan que el Romano toca
Sin que el temor me destruya,
Lo quitaré de la suya
Para ponerlo en tu boca.

lebt in Text und in Julius Eduard Hitzig's löblicher Uebertragung. [1])

1) Madre.

O daro vivir molesto!
Terrible y triste agonia!

Hijo.

Madre, por ventura habria
Quien nos diese pan por esto?

Madre.

Pan, hijo, ni aun otra cosa
Que semeje de comer!

Hijo.

Pues tengo de perecer
De dura hambre rabiosa?
Con poco pan que me deis,
Madre, no os pediré mas.

Madre.

Hijo, qué penas mi das!

Hijo.

Pues qué, madre, no quereis?

Madre.

Si, quiero; mas que haré,
Que no sé donde buscallo?

Hijo.

Bien podeis, madre, comprallo,
Si no yo lo compraré:
Mas por quitarme de afan,
Si alguno conmigo topa,
Le daré toda esta ropa
Por un mendrugo de pan.

Madre.

Qué mamas, triste criatura!
No sientis que á mi despecho
Sacas ya del flaco pecho
Por leche la sangre pura?
Lleva la carne á pedazos,

Nun fallen in der letzten, vierten Jornada, die Katastrophenschläge hageldicht. Dem Liebeshelden Morandro und

Y procura de hartarte,
Que no pueden mas llevarte
Mis floxos cansados brazos!
Hijos del ánima mia,
Con qué os podré sustentar,
Si apenas tengo que os dar
De la propia carne mia?
O hambre terrible y fuerte
Como me acabas la vida!
O guerra, solo venida
Para casarme la muerte!

Hijo.

Madre mia, que mí fino
Aguijemos á do vamos,
Que parece que alargamos
La hambre con el camino.

Madre.

Hijo, cerca está la casa
Adonde echaremos luego
En mitad del vivo fuego
El peso que te embaraza.

„Die Mutter.

O du Pein, darin ich lebe!
O du grausenbringend Ende!

Der Knabe.

Mutter, ob wohl wer sich fände,
Der uns Brot für dies hier gäbe?

Mutter.

Brod nicht, Kind, noch irgend Dinge,
Die der Speise ähnlich sehn.

Knabe.

Also muss ich denn vergehn
In des wüth'gen Hungers Schlinge?
Künftig lass' ich gern dich ruhn,
Mutter, nur ein Bisslein Brot.

dem Freundschaftshelden Leoncio ist der Ausfall in's römische Einschliessungslager über Mauer und Graben weg gelungen —

Mutter.

Kind, was giebst du mir für Noth!

Knabe.

Mutter, sag', willst Du's nicht thun?

Mutter.

Gern, doch wo find' ich es auf?
Wohin soll ich darnach laufen?

Knabe.

Kannst ja, Mutter, wohl es kaufen,
Sonsten schliess ich selbst den Kauf;
Denn in solcher grossen Noth,
Wo uns wer entgegenträte
Gäb' ich gleich ihm dies Geräthe
Für ein einz'ges Bröcklein Brot.

Mutter.

Warum saugst du, armes Wesen?
Fühlst du nicht, dass mir zum Leide
Du von schlaffen Busens Weide
Statt der Milch nur Blut kannst lesen?
Reiss dies Fleisch nur ohn' Erbarmen,
Um dir Sätt'gung zu erjagen:
Schon unmöglich, dich zu tragen,
Wird's den schwachen, müden Armen!
Liebe Kinder meiner Seele,
Womit halt' ich noch Euch hin,
Wenn zu Eures Mahls Gewinn
Mir's am eignen Fleisch muss fehlen?
O du Hunger, graus Verderben,
Wie beendest du mein Leben!
O du Krieg, dein einzig Streben
Ist mein trauriges Ersterben!

Knabe.

Mutter, mich wird's gleich verzehren;
Komm, zu unserm Ziele eilend,
Weil wir unterwegens weilend,
Wohl den Hunger noch vermehren.

so meldet Quinto Fabio dem durch Trompetenstösse im alarmirten Lager aufgeschreckten Feldherrn, Cipion, in einer malerischen Schilderung des unversehens mit Blitzesgewalt hereingebrochenen Würgerpaares.[1]) Ueber Leichenhaufen von Römern stürzten sie von Zelt zu Zelt, „bis sie ein wenig Zwieback erbeutet.“ Mit diesem Fang — für ihn die kostbarste Trophäe — flüchtet Morandro in die Stadt, den Freund zurücklassend von tausend römischen Schwertern durchbohrt[2]), und den Verlust in einem thränenvollen Monolog beweinend. Erschütternd schön ist des in der Stadt mit seinem Kistchen, worin ein Paar Stückchen „blutiger Zwieback“, wieder eingetroffenen Morandro Niedersturz zu Lira's Füssen, infolge von Blutverlust und Erschöpfung[3]),

---

Mutter.

Kind, das Ziel ist nah gemessen,
Wo wir schleudern allzusammen
Mitten in lebend'ge Flammen
Alle Lasten, die dich pressen.“

Ein würdiges Seitenstück zu Dante's Ugolinogemälde, der es bis jetzt, die mitgetheilte Scene ausser Acht gelassen, allein verstanden, das Hungermotiv zu einem tragisch-poetischen Schauerbilde zu entfalten. Ein wesentliches Erforderniss zu solcher Wirkung ist: dass zwischen Vater und seinen hülflosen Sprösslingen, zwischen Mutter und Kindern das Hungerpathos walte. Der Eltern Jammer über die vor ihren Augen in Hungerpein hinsiechenden Kleinen adelt und erhebt die an sich leibliche Qual zum poetischen Schmerz. Wobei freilich die furchtbare Grösse von Ugolino's und der Seinen Schicksalswendung zu erwägen, die der tragischen Wirkung den Ausschlag giebt. Zu voller Ebenbürtigkeit von Cervantes' Schlussscene seiner dritten Numantia-Jornada mit Dante's Ugolino-Gesang fehlt es jener vielleicht nur an einer innigeren Verschmelzung des Leidmotivs der kleinen Familie mit dem allgemein schreckenvollen Leidgeschicke des Vaterlandes; fehlt es vielleicht nur vonseiten des Dichters an einem tieferen Verständniss der Kunstbravour: das Thema des Hauptmotives energischer und machtvoller aus den Nebenmotiven der individuellen Gliederungen hervortönen zu lassen.

1) „Die harte Erd' entlängst des Lagers Zeilen
Färbend mit Römerblut, das ihre Klingen,
Wo sie nur hingelangt, reich lassen springen.“

2) „Der Ein' ist uns in schneller Flucht entronnen,
Den Andern tödteten wohl tausend Klingen.

3) „Herrin, wiss, dass jetzt ich sterbe,
Und mein Freund schon todt geblieben:

den Geist aushauchend mit der zärtlich schwärmerischen Opferinnigkeit eines numantinischen Macías. Lira's Klage an des Entseelten Leiche athmet nicht minder das Schmerzensselige der Cancionero-Lyrik, deren vor Liebe und Hunger abgezehrte Echo sie vorstellt. Noch knieend vor des Geliebten Leichnam, erblickt sie ihr Brüderchen, von der Hungerseuche geknickt, hinsinken, mit erloschenem Stimmchen den Hungertod meldend, dem Vater und Mutter erlegen. Herzzerreissende, aber vielleicht schon überhäufte Hungeragonieen, in die das Hauptmotiv, das grosse patriotische Pathos, ausröchelt. Lira erfleht von einem numantinischen, mit gezücktem Dolche ein Weib verfolgenden Kriegsmann diesen Dolchstoss in ihre Brust. Der galante Krieger findet den Busen zu schön für den erbetenen Todesstreich und hilft ihr, statt dessen, die beiden Leichen fortschaffen, die des Morandro aufnehmend, während sie die kleine Bruderleiche fortträgt. Die Scene scheint uns behufs dieser Entfernung eingeschoben, und um die Bühne für das Auftreten dreier allegorischer Gestalten: Bellona (Guerra), Krankheit (Enfermedad) und Hungersnoth (Hambre), zu räumen, jede in entsprechender Maske. Enfermedad auf eine Krücke gestützt, in gelber Gesichtslarve, den Kopf mit Tüchern umwickelt. Hambre in

Wenn für guten Will'n mich Treuen
Du mit süssen Hulden liebst,
Glaub, dass du mir Speise giebst,
Dran sich Herz und Seele freuen.
War, ob Glück uns schmeichl', ob quäle,
Stets dein Dienst mein treu Verlangen,
O, so wollst den Leib empfangen,
Wie du längst empfingst die Seele."

Ya yo, señora, perezco,
Y Leoncio ya está muerto.
Mi voluntad sana y justa
Recibela con amor.
Que es la comida mejor,
Y de que el alma mas gusta.
Y pues en tormenta y calma
Siempre has sido mi Señora
Recibe esse cuerpo agora
Como recibiste el alma.

einem Gewande von grober gelber Leinwand (bacací) und mit fahlem Gesicht. Guerra fordert die beiden, an sich schon willfährigen Genossinnen zu ihrer Unterstützung und Mithülfe bei dem Vorhaben auf: die Spanier durch die Römer zu verderben, bis die Stunde auch für letztere geschlagen, und sie, Guerra, Spanien wieder aufrichten würde.[1]) Enfermedad schildert die verzweiflungsvolle Lage der bedrängten Numantia: „Um den Triumph den Römern zu entwinden, erschlagen sie sich Alle mit eigenen Händen.“ Hambre zeigt auf die brennende Stadt hin.[2]) Guerra fordert die Todesschwestern nochmals zu eifriger Mitwirkung auf, und entfernt sich mit ihnen. Das Auskunftsmittel, Undarstellbares im Wege der Schilderung, zumal aus dem Munde geisterhafter Wesen und zu jener Zeit, wo die Anwendung allegorischer Figuren im Drama noch mit der Bewältigung neuer Erfindungen und Bühnenbehelfe wirkte, zur Anschauung zu bringen, dünkt uns ein glücklicher Wurf vonseiten des Dichters und ein vollgültiges sein erfinderisches Genie und sein Verständniss für grandiose Phantasiegebilde und deren Wirkung auf der Bühne bestätigendes Zeugniss. Auch dafür hatte er grosse Vorbilder

1) Pero tiempo vendrá en que yo me mude,
Y dañe al alto y el pequeño ayude.

2) „Seht die gethürmten Giebel schon in Flammen,
Vernehmt die Seufzer, die zum Himmel schicken
Viel tausend traur'ge Herzen allzusammen,
Das Rufen hört, so Thränen fast ersticken,
Von schönen Frauen, die schon in den Flammen
Die zarten Glieder sehn auf Asche betten . . .
Die Brust der Neuvermählten muss bethauen
Mit Tropfen Bluts des Gatten scharfes Eisen;
Der Mutter — o Begegniss, nie zu schauen! —
Muss sich der Sohn erbarmungslos beweisen;
Ob eignem Sohn, voll Mitleid und voll Grauen,
Lässt doch der Vater hart die Klinge kreisen,
Zerbricht den Leib, den er doch selbst erzeugte,
Und steht als der Geehrte und Gebeugte.*)
Nicht Markt und Winkel giebt's, nicht Strass' und Schwelle,
Wo Leichen nicht sich lagern, Wunden rinnen . . .

*) Und steht befriedigt da, der Tiefgebeugte.
(Quedando satisfecho y lastimado).

in der antiken Tragödie vor Augen. Doch regt ihn sein tiefer, gestaltungsfertiger Dichterinstinct an, die in episch-dialogischer Weise zwischen personificirten Figuren gewechselten Schilderungen der letzten, als ihr Werk angekündigten Katastrophen auch in wirklichen dramatischen Personen und Gruppen zu individualisiren. Eine solche Gruppe führt er uns in dem schon als überflüssige Figur, als Niete in der Tragödie, aufgegebenen Teogenes und dessen Familie vor, ihn als schicksalbeorderten vom erhabensten Patriotismus entflammten Schlächter der Seinen[1]) wiedereinsetzend in seine tragischen Ehren. Diese nach der von Teogenes Gattin erwählten Opferstätte, dem Tempel der Artemis, hinziehende Familiengruppe von freiwilligen Opferpriestern ihrer selbst löst dann ein Paar herbeieilender Knaben ab, Viriatus und Servius, die sich vor dem Eisen der ihnen nachsetzenden Schlächter zu bergen suchen. Der Knabe Viriatus rettet sich auf eine Thurmwarte; sein Gespiel, der kleine Servius, kann vor Hungerermattung nicht folgen. Er kann nur eiligst beim Anblick des wiederkehrenden Teogenes entfliehen, der die Opferung der Seinen vollbracht hat, wie seine blutigen Hände mit den zwei blossen Schwertern zeigen. Eines derselben von sich schleudernd, bietet er das andere seinen Schicksalsgenossen, Numantia's an ihm vorüberhuschenden Bürgern an, den frommen Liebesdienst erflehend, mit dem vom Blute seiner Gattin, Söhne und Töchter noch triefenden Schwerte auch ihn zu fällen. Ein Numantiner verweist ihn auf den der ganzen Bevölkerung bestimmten Holzstoss, wohin ihm denn Teogenes folgt. Die letzte Scene, die vierte dieses vorzüglichen wahrhaften Katastrophenactes, wirft mit einer, unserer Ansicht nach, meisterhaften Kunst und tiefer Einsicht in das Wesen des Versöhnungsmomentes der Tragödie, — wirft den Schwerpunkt der tragischen Katharsis in die Römer und ihren Oberfeldherren, den sieggekrönten Vertilger zweier Völker und Staaten, Scipio Africanus-Numantinus. Betroffen von dem „Tosen, dem jammervollen Laut, den glühenden Flammen", lässt Cipion den Gayo Mario die Leiter an die Mauer legen.

---

1) — pues al hado plugo
Que yo sea de vosotros cruel verdugo.

„Heil'ge Götter, o was ist das?" —

ruft G. Mario oben auf der Leiter.

Jugurta „Weshalb erstaunst du?"

G. Mario „Ob des See's von Blute,
Der roth sich ausdehnt, und ob tausend Leichen,
Gestreckt durch alle Strassen von Numancia.

Cipio Kein Lebender dabei?

G. Mario Nicht dran zu denken!
Zum Mindesten zeigt deren mir sich Keiner
So weit ich mit dem Blick vermag zu reichen.

Cipion befiehlt ihm hinunterzuspringen in die Stadt, um nähere Kunde zu ermitteln. Jugurta springt mit. Bald kehrt G. Mario über die Mauerleiter wieder zurück, und versetzt durch seinen Bericht über das Ungeheure, was er dort geschaut, den Feldherrn in ein so zermalmendes Gefühl von vereiteltem Siegesruhm, dass er in die Worte ausbricht:

„War denn mein Busen etwa ganz umfangen
Von grausem Mord und von barbar'schem Hohne?...
Fürwahr, man kannte schlecht in deinen Thoren,
Numancia, meines Busens tapfres Streben,
Für Sieg, doch für Verzeihung auch geboren."

Grosse ächt römische Worte im edelsten Sinne des alten Römergeistes, und rührend, erschütternd zugleich durch das Bewusstseyn seiner von dem erhabensten Selbstmorde einer ganzen Bevölkerung überwundenen, ja gedemüthigten Römergrösse. Aus einem, wie sich zeigte, ursprünglich untragischen Römerpathos doch zuletzt einen solchen hellen Funken tragisch wirkender Läuterung dieses Pathos entladen — das vermag wieder nur ein geborner Dichter-Löwe, dessen Eine Klaue von den letzten seiner dargewiesenen Fussglieder uns die Mahnung zureckt: Ex ungue Leonem! —

Jugurta's nachträgliche Meldung: „todt sind Alle", giebt dem glühendsten, leidenschaftlichsten Busenwunsche eines römischen Feldherrn: der Aussicht auf einen Triumphzug in Rom, den Todesstoss. Ein Einziger, fügt Jugurta hinzu, sey vielleicht noch am Leben: ein Knabe, den er im Thurm sich habe bergen sehen. An diesen Strohhalm von Hoffnung klammert sich die heiss erlechzte Triumphesehre des Zerstörers von Karthago und

Numantia: „Ist dieses wahr" — ruft er — „so kann mir solche Gabe Triumph in Rom über Numancia schenken . . ." und befiehlt den Knaben herbeizuschaffen um jeden Preis. O Siegesruhm und Prangen, das an dem Lebensfaden eines Kindes schwebt! O Römergrösse, die vor dem Todesmuthe eines Knaben, des Einzigen, der von Numantia's Bevölkerung noch am Leben, zagt und zittert! Welches Wechselgespräch zwischen Roms gewaltigem Feldherrn und Städtevertilger, unten am Fusse des Thurmes, mit einem Kinde, das oben auf der Zinne Roms gesammter Kriegsmacht trotzt, die letzte lebende Seele in der verödeten Numantia! Ihr Schutzgenius und Palladium gleichsam, von dessen Erhaltung und Besitz Roms, der Weltherrscherin, Heil und Kriegsehre abhängt! [1])

---

1) Scipio.

„Lass, zarter Knabe, lass den Trotz sich legen,
Die schwache Kraft der meinen unterwerfend,
Der nichts an Ruhm und Macht kann widerwägen.
Denn hier versprech' ich dir, das Wort noch schärfend
Durch meiner Treu Verpfändung: du alleine
Sollst dich regieren, allen Zwang verwerfend.
Und reichliche Geschenk und Edelsteine
Soll'n all dein Leben lang dich so vergnügen,
Wie du es wünschst, und ich's vermag und meine,
Dafern du jetzt dich willst freiwillig fügen.

Viriatus.

Die ganze Wuth von all den tapfern Todten
Aus diesem Volk, in Asche nun verloren . . .
Ihr Trotz, der vor Ergebung schloss die Ohren,
Und all das offen Zürnen, drin sie drohten,
Hat meine Brust zum Sitze sich erkoren;
Numantia erbt' auf mich ihr ganz Erkühnen;
Wie hofft Ihr denn der Schmach mich zu versühnen?
Unglücklich Volk, Land, das so mild mich säugte,
Nicht fürchte, ahne nicht, dass je ich wanke,
Zu thun, was thun muss der von dir Erzeugte,
Nicht dass vor Drän'n ich und Verheissung schwanke . . .
Ihr Römer! Lasset Euren Stolz sich neigen,
Klimmt nicht umsonst empor zu diesen Zinnen,
Denn wär' auch grössre Macht Euch noch zu eigen,
Doch sag' ich Euch, Ihr sollt mich nicht gewinnen.

Nachdem wir Cervantes' Tragödie bis in's innerste Geäder zergliedert, von allen Seiten geprüft, Vorzüge und Fehler streng

---

Zeit ist es nun, Euch mein Gemüth zu zeigen;
Und ob die Liebe kam aus treuen Sinnen,
Die ich gehegt zu theurer Väter Hallen,
Bezeug' es mir im Augenblick dies Fallen.
(Stürzt sich vom Thurm.)

Scipio.
O That voll Ruhms und sonder Gleich begonnen,
Werth alter Krieger Herzen zu entspriessen!
Nicht nur Numancia hat hier Preis gewonnen,
Der Glorie wird ganz Spanien mitgeniessen;
Vor deiner Tugend lebenskräftigem Bronnen
Muss mein Gewinnst in nicht'gen Tod zerfliessen;
Dich hob dein Fall und half dir Ehr' erlangen,
Mir stürzt er in den Staub mein Siegesprangen ...

Der tragische Endeindruck, die tragische Läuterungsgewalt theilt sich zwischen Beide zu gleichen Theilen: zwischen den am Boden zerschmettert daliegenden Knaben, das verjüngte Abbild seines vernichteten Vaterlandes, und den eroberungsmächtigen Vertilger Scipio Numantinus, der in diesem einer erbeuteten Todtenstadt als einzige Exuvien abgenommenen Beinamen nur den verdunkelnden Schatten seines triumphlosen Sieges hinter sich herzieht. Eine vollgültigere Katastrophensituation hätte der grösste Tragiker nicht erfinden können; nicht Aeschylos noch Shakspeare*), deren sprachliche Erschöpfung solcher Situation durch die wunderbare Stärke und poetische Schlagkraft des Ausdrucks der Dichter der 'Numancia' freilich nicht erreicht, wofür aber zumeist die Reimstrophenform zu belangen wäre, die den Schmerzensringkampf eines tragischen Laokoon, statt der grausigen Schlangen, oft nur mit Blumengewinden umflicht. Damit aber die spanische Reimgliederung nicht am Ende auch noch die ungefügen Wendungen der hölzernen Laokoonschlänglein der Uebersetzung entgelte dürfen die entsprechenden Textstrophen nicht vorenthalten bleiben:

Cipion.
Templa, pequeño joven, templa el brio
Y sugeta el valor tuyo y pequeño

---

*) Die Katastrophenscene in „Ant. und Cleopatra", wo Cäsar Oct. unten am Grabmal Aegyptens Königin zur Uebergabe mit gewinnenden Worten einladet, ist eine ähnliche Situation im höchsten tragisch-historischen Styl.

und gewissenhaft abgewogen, steht uns wohl die Frage zu: wie es denn komme, dass fast sämmtliche spanische Kritiker über

---

Al mayor de mi honroso poderio
Que desde aquí te doy mi fe, y empeño.
Mi palabra, que solo de ti seas
Tú mismo el propio y conocido dueño;
Y que de ricas joyas y preseas
Vivas lo que vivieres, abastado,
Como yo podré darte, y tu deseas,
Si á mi te entregas, y te das de grado.

Viriato.

Todo el furor de quantos ya son muertos
En este pueblo en polvo reducido,
Todo el huir los pactos y conciertos
Ni el dar á sujecion jamas oido,
Sus iras y rencores descubiertos
Está en mi pecho todo junto unido.
Yo heredé de Numancia todo el brio,
Ved si pensar vencerme es desvarío.
Patria querida, pueblo desdichado,
No temas ni imagines que delire
De lo que debe hacer en ti engendrado
Ni que promesa ó miedo me retire . . .
Teneos Romanos, sosegad el brio,
Y no os censeis en asultar ál muro,
Que aunque fuera mayor el poderio
Vuestro, de no vencerme vos aseguro.
Pero muestrese ya el intento mio,
Y si ha sido el amor perfecto y puro
Que ya tuve á mi patria tan querida,
Asegúrelo luego esta caida.
(Aqui se arroja de la torre.)

Cipion.

O nunca vista memorable hazaña,
Dina de anciano y valeroso pecho,
Que no solo á Numancia, mas à España
Has adquerido gloria en este hecho!
Con tu viva virtud, y heroica, estraña,
Queda muerto y perdido mi derecho,
Tu con esa caida levantaste
Tu fama y mis victorias derribaste . . .

dieselbe den Stab gebrochen und sie mit Cervantes' übrigen in Versen geschriebenen, ihnen zufolge gänzlich werthlosen und seiner unwürdigen Stücken in Einen Topf geworfen? Seit jener Aeusserung eines Buchhändlers über den Werth von Cervantes' Schriftwerken, die der grosse Dichterkrüppel im Prologo zu der Ausgabe seiner 'Acht Comedias und acht Entremeses' von 1615 treuherzig mittheilt [1]), schwört die gesammte spanische Kritik auf das Schibolet, wie auf ein Kirchendogma, und wird Cervantes von der Gemeinschaft mit den spanischen Poeten in Vers und Reim als armer Sünder ausgeschlossen, unbeschadet der glänzenden Schönheiten, was Versform, Kraft und Anmuth der metrischen Sprache betrifft, die, von den herrlichen Erfindungen ganz abgesehen, seine „Reise nach dem Parnass" z. B. auszeichnen, und auch unserer Bewunderung sich darboten. Gleichem Anathem verfiel denn auch die strophirte Tragödie 'Numancia', die nahezu als ein böser Flecken im Nimbus des Don Quijote-Dichters, von dessen aufrichtigsten Verehrern, betrachtet und bedauert ward. Insbesondere sind es die Verfechter der classisch-französischen Dramaturgie und Dramatik unter den spanischen Kritikern obersten Ranges, die an jenem wegwerfenden Urtheil über die 'Numancia', wie an einem Glaubensartikel festhalten. Einer der bedeutendsten derselben, als Bühnendichter aus der classischen Schule wie als Dramaturg und Literarhistoriker gleich ausgezeichnet, der vielberufene L. Moratin, besiegelt seinen Inhaltsauszug von Cervantes' 'Tragedia Numancia' mit folgendem lakonischem Urtelsspruch: „Die Wahl des Arguments in diesem Stücke ist eben nicht glücklich: die Zerstörung einer Stadt und

---

Der Trompetenstoss, womit Fama einfällt, und ihre Verheissung einer ewigen Feier von Numancia's glorreichem, in dem freiwilligen Sturze dieses Knaben vom Thurm, wenn man so sagen darf, gipfelnden Untergang, tragen zur Verstärkung des Endeindruckes nichts bei, und Fama hätte füglich mit ihrer Trompete und ihren tausend Zungen einpacken können. — 1) „Zu jener Zeit sagte mir ein Buchhändler" (dem er die Comedias zum Kauf anbot), er würde sie mir abkaufen, wenn ein namhafter Theaterdirector ihm nicht gesagt hätte, dass sich von meiner Prosa viel, von meinen Versen aber nichts erwarten lasse": En esta sazon me dixo un Librero, que él me las comprára, si un Autor de titulo no le huviera dicho, que de mi prosa se podia esperar mucho, pero que del verso nada.

ihrer Bevölkerung bietet Stoff für eine epische Erzählung dar, eignet sich aber nicht für's Theater. Auf der Bühne sollen nicht kriegerische Unternehmungen als Haupthandlung dargestellt werden, sondern heldenthümliche Thaten und Leidenschaften. In jeder scenischen Fabel wird das Interesse durch Concentration gesteigert; Zertheilung schwächt es. Cervantes glaubte eine grössere tragische Wirkung zu erzielen, wenn er recht viele Situationen von Unglück und Trübsal vor die Augen stelle, und bedachte nicht, dass dies nothwendig eine episodische, zerstreute und vereinzelte Handlung zur Folge habe. Die phantastischen Figuren, die er einführt, tragen vollends zur Entwerthung des Stückes bei." [1]) Das sind Rechtssprüche eines kritischen Kadi, die für den einzelnen Fall wohl angebracht seyn mögen, aber immer nur, weil es Stegreifurtheile sind, nicht aus den Acten und Gesetzen entwickelt, Rechtssprüche einer türkisch-kritischen Justiz bleiben. Ist Aeschylos' „Sieben" nicht auch ein Kriegsspiel, und doch eine Tragödie? Die meisten von Shakspeare's „Historien"-stücken nach der englischen Geschichte sind ganz und gar von kriegerischen Vorgängen durchflochten, und gleichwohl Tragödien und um so vollbürtigere Tragödien, weil sie auf ehernen Schick-

1) La eleccion de argumento en esta pieza es poco feliz: la destruccion de una cidad con la de todos sus habitantes presta materia á la narracion epica, pero no es para el teatro. En el no se deben presentar como objeto primario las empresas militares, sino las acciones y afectos heroicos; en toda fabula escenica se promueve el interes concentrandole; si se divide se debilita. Cervantes creyo producir mayor efecto tragico poniendo á la vista muchas situaciones de calamidad y afliccion, y no advertió que resultaria necesariamente una accion episodica, dispersa y menuda.*) Los personajes fantasticos que introdujo lo acaban de echar á perder.

*) Uebereinlautend sagt Mart. de la Rosa: „compartiendose el interes entre tantas victimas, se debilitaba hasta extinguirse. a. a. O. II. p. 197. Der Herausgeber der 'Ocho Entremeses' des Cervantes (Cadiz 1816 terc. ed. p. 63) nennt die 'Numancia' ein so absurdes Drama, wie eine der schlechtesten von Cervantes „acht Comedias" (Numancia y Argel, dramas tan adsurdos como la peor de las ocho Comedias). Der Akademiker, Garcia de Arrieta, hält gar der 'Numancia' des Cervantes eine der hohlsten spanischen Tragödien des 18. Jahrhunderts, die 'Numancia destruida' des Ignacio Lopez de Ayala, als Mustertragödie dieses Stoffes entgegen (Obras escogid. de M. de Cerv. Paris 1826. t. X. Prol. XI).

salssohlen daherschreiten mit der eisernen Wage der Nemesis in den stählernen Händen. Alles kommt hier auf die Beschaffenheit des Pathos, der Charaktere, der zu Grunde liegenden kathartischen Idee an, welche die Kriegsspiele zu Reflexen innerer Kämpfe, verderbenvoller Leidenschaftskriege, staatenzerstörender und zugleich staatenumbildender Geschichtsmächte vergeistigt und läutert. Das Kriegspathos an sich, Kriegshelden schlechthin, Kriegsthaten und Ereignisse als solche, dergleichen freilich, losgelöst von jener Idee, ist weder dramatisch noch tragisch. Den Grund wird der deutsche Leser, wird auch unser Leser nach den wiederholten Ausführungen darüber sich in's Klare setzen können; doch kein spanischer Literarhistoriker, und selbst kein namhafter span. dramatischer Dichter, der das dramaturgische Credo wie seinen Rosenkranz abbetet und für den der innerste Begriff der dramatischen Kunst ein verwunschener Schatz ist, zu dessen Hebung ihm das Zauberwort und die Wünschelruthe fehlen. Moratin fügt hinzu: „Wenn diese (seine) Ansicht im Widerspruch mit der steht, welche die Deutschen, Bouterwek und Schlegel, von diesem Stücke (Cervantes' Numancia) fassten, so lässt sich denken, wie sehr ich es bedauern müsste, die Lobsprüche nicht unterschreiben zu können, welche jene gelehrten Kritiker dem Stücke ertheilten, eine nothwendige Folge der absoluten Unmöglichkeit, ihre Principien über dramatische Composition mit den meinigen in Einklang zu bringen." [1]) Weder Bouterwek [2]) noch Schlegel hätten Stücke wie

---

1) Si es contraria esta opinion á la que formaron de esta pieza los alemanes Bouterwek y Schlegel, puede considerarse cual habrá sido mi sentimiento no podiendo suscribir à los elogios que de ella hicieron aquellos doctos criticos; resulta necessaria de la absoluta imposibilidad de conciliar sus principios con los mios acerca de la composicion dramatica. — 2) Von Schlegel's devisenartigem Lobpreis war schon die Rede. Als unmotivirte, unentwickelte, und nicht „substanzirte" Urtheile sind auch sie blosse Kadi-Rechtsprüche, wenn auch belobende. Und wenn sie noch Stich hielten! „Die 'Zerstörung von Numancia' steht ganz auf der Höhe des tragischen Kothurns . . ." Wir fanden, dass sie kaum halb darauf steht. „Die Idee des Schicksals herrscht durchaus darin . . ." In der Prophezeihung des „Duero", des Leichnams mag seyn; in der Tragödie selbst schwerlich. Vielmehr scheint uns auch dies ein Compositionsfehler, dass der Schicksalsbegriff, wie ein Pathengeschenk, dem Stücke in die Linnen-

Moratin's 'El si de las Ninas' schreiben können, doch möchten wir, mit Vergunst des hervorragenden spanischen Dramatikers

zipfel eingebunden oder wie eine Etiqnette bloss äusserlich angeheftet ist. Dass die allegorischen Figuren in der 'Numancia' „das ungefähr leisten, was der Chor in den griechischen Tragödien", möchte ein solcher griechischer Chor zu bezweifeln sich erlauben, mit dem Bemerk, dass er nicht, wie jene allegorische Figuren, Herold und Dolmetsch des Schicksals sey. „Alles Einzelne geht unter in dem Gefühlo für das Vaterland." Uns hat sich gerade das Umgekehrte ermittelt: die tragische Hungeridylle, insonders die des Liebespaares, geht nicht in der tragischen Hanpthandlung, nicht im patriotischen Untergangspathos auf. Hätte Schlegel die 'Zerstörung von Numancia', wie die von ihm beurtelten Dramen überhaupt, mit prüfender Feder begleitet und kein Gutachten auf den blossen flüchtigen Anblick hin abgegeben — möglich, dass er in der Mehrheit der Fälle andere, seinen vorliegenden entgegenlautende Wahrsprüche erlassen hätte. Erscheint doch Schlegel's Urtheil über die 'Numancia' schon gegen Bouterwek's so äusserst dünn und schmächtig, dessen um ein Lustrum ältere Charakteristik die Schlegel's an Gedanken eingeholt, an gründlicher Einsicht in die Acten, ja an treffenden Aperçu's in wenigen Zeilen übertrifft.*) Dahin rechnen wir Bouterwek's Bemerkung: „Cervantes hätte vielleicht der Aeschylos seiner Nation werden können." Dass er es nicht geworden, daran ist seine Nation, aber auch er selber schuld: die Nation, die, selbst das Geschichtsvolk der wunderhaftesten Kriegsabenteuer und des fahrenden Ritterthums, nur für abenteuerliche Stücke, für dramatisirte Ritterbücher Sinn hatte: Cervantes, der, begabt und vorbestimmt, dieser Richtung, wie sein D. Quijote beweist, entgegenzuwirken und der spanischen Bühne, wenn er jener üppig wüsten Phantastik einen Widerstrich bot, eine „Brust des Trotzes" entgegenstemmte, der ächten Geschichtstragödie zu

*) „Das Trauerspiel Numantia von Cervantes ist mit allen seinen Mängeln und Fehlern ein herrliches und, wie der D. Quijote, in seiner Art einziges Werk. Es beweist, dass der Verfasser des D. Quijote unter anderen Verhältnissen vielleicht der Aeschylos seiner Nation geworden wäre. Die Erfindung ist gross im Styl des kühnsten Pathos, und die Ausführung wenigstens im Ganzen kräftig und edel. Die alte römische Geschichte, aus welcher Cervantes die Geschichte des Untergangs der spanischen Stadt Numantia schöpfte, konnte ihm wenig specielle Data liefern, die sich in einem heroischen Trauerspiele benutzen lassen. Er schuf sich also mit dem speciellen Theile des Stoffes zugleich einen eignen Styl der tragischen Kunst, ohne auf die Poetik des Aristoteles zu achten. Er wollte ein tragisches Situationsstück mit dem Reize des Wunderbaren liefern' u. s. w. Gesch. d. Poes. u. Bered. 3. B. S. 354 f. (1804).

und Dramaturgen der französich-classischen Schule, den Ausspruch wagen, dass selbst die schlimmsten Verirrungen und Verstösse in Cervantes' 'Numancia' wider die Technik und den Begriff des Tragischen immer noch den grossen Dichter bekunden, oder errathen lassen, was sich vom Besten und Trefflichsten, das die spanisch-classische Dramatik hervorgebracht, inbezug auf ihre Dichter, eben nicht behaupten lässt.

Das dritte, von Cervantes, im 'Prologo' zu seinen 'Acht Com. und acht Entremeses', als dargestellt bezeichnete Geschichtsdrama, die 'Comedia de la batalla naval' „Comedia von der Seeschlacht" (bei Lepanto) ist, gleich den übrigen 20—30 aufgeführten Stücken [1]) — mit Ausnahme der 'Numancia' und 'El Trato de Argel' — bis auf den Titel, aus dem Bereiche der Literatur- und Theatergeschichte verschwunden. Wir hätten also nur noch von den acht niemals gespielten Comedias, denen auch die besprochenen „Baños de Argel" anheimfallen, und von

erobern — Cervantes zog es vor, mit dem Strome zu schwimmen, worin er als dramatischer Dichter, und mit ihm die spanische Geschichtstragödie, unterging. Wenn er noch dadurch, dass er den spanischen Tragödien-Mantel nach dem Winde der tragikomischen Abenteuerkomödie des Lope dē Vega hing, zum wenigsten äussere Vortheile erzielt hätte! Die Nation liess ihn nach wie vor Hungers sterben und der Dichter der Aushungerungstragödie ward zugleich ihr Held. Dass die spanische Kritik aber hinsichtlich der 'Numancia' mit der Nation aus Einem Horn bläst, ist unverantwortlich und nur damit zu erklären, dass die spanische Kritik, in Absicht auf Wesen, Zweck und Begriff der Tragödie, noch jetzt im Finstern tappt. — 1) Von Einigen derselben sind bereits oben (S. 272 f.) aus der „Reise nach dem Parnass" die Titel angegeben worden. Wir lassen hier die Namen von etwa nur einem Drittel der vorgestellten und nicht mehr vorhandenen Stücke vor dem Leser im Gänsemarsch vorbeidefiliren, wie sie in Barrera's Catalogo daherschreiten: La gran Turquesca, La Batalla naval, La Jerusalen, La Amaranta ó la del Mayo, El bosque amoroso, La Unica, La bizarra Arsinda („und vieler Anderen" — setzt Cervantes hinzu — „deren ich mich nicht erinnere"), La Confusa, der er die Palme vor allen seinen Stücken zuerkennt. Die Comedia 'La bizarra Arsinda' wird von dem Dramatiker, Matas Fragoso, (in einer Stelle seiner Comedia 'La Corsaria catalana') unter den damals berühmtesten Stücken aufgezählt:

La bizarra Arsinda, es
Del ingenioso Cervantes.

den **acht** ebenfalls nicht aufgeführten Entremeses des Cervantes das Bemerkenswertheste, und selbst dies nur in flüchtigen Zügen, zu verzeichnen. Was die acht Comedias betrifft, so wäre das Gerathenste — den Musen sey's geklagt! — über die Nichtgespielten auch zu schweigen und die Todten ruhen zu lassen.[1]) Eine einzige darunter nimmt der spanische Herausgeber der 'Obras escogidas' des Cervantes[2]), der schon erwähnte **Don Garcia de Arrieta**, von der Verurtheilung aus: die Comedia

La Entretenida.

Ein apokrypher Titel[3]), den wir weder aus dem Stücke selbst, noch aus den Urtheilen über dasselbe zu deuten wissen, und den auch Herr v. Schack unübersetzt gelassen.

---

[1]) Der zweite Herausgeber derselben, der Bibliothekar **Blas Antonio Nasarre** (1794), glaubte dem Sprüchwort: De mortuis nil nisi bene, nicht getreuer nachzuleben, als durch den aberwitzigen Einfall, dass Cervantes die acht Comedias nur als **Parodien** der damals beliebten und bewunderten Stücke in **Lope's** Manier verfasst habe; wie er ja den Don Quijote nur als Parodie der Ritterbücher geschrieben; beides in der Absicht, den verderbten Geschmack des Zeitalters auf die rechte Bahn zu bringen, und Ritterromane, in der Manier des Amadis, und Komödien im Styl des Lope, auszurotten.*) Das bis zur Ueberschnappheit Abenteuerlichste, worauf ein Zelot des pedantischen Classicismus und der Regelmässigkeit nach dem Automaten-Schnürchen, hätte verfallen können. Auf diese homöopathische Komödienkur könnte sich jeder dramatische Quacksalber berufen und seine Pfuschereien, qua Parodia, als Meisterstücke anpreisen. Traun, eine eigne Species von Verrücktheit: die eines classisch-schematischen Gehirns, voraus wenn dieses Gehirn im Schädel eines Bibliothekars rappelt. — [2]) In X Bändchen. Paris 1820. 12°. — [3]) 'entretenido' bedeutet u. a. auch „**unterhaltend**" (amusant) im activparticipialen Sinne: da denn

*) . . . burla de la comedia mala, con otra Comedia, que la imita: que es lo mismo, que haver hecho las ocho Comedias artificiosamente malas, que se introducian como buenas. En ellas están censurados los disparates, desordenes, y necedades de las Comedias aplaudidas, y con las mismas necedades mostró agradablemente — el desorden, lo ridiculo, y lo falto de arte etc. que el Pueblo engañado tenia por cosas admirables. Ocho Comed. etc. 1. Prol. Und am Schluss des Prologo: Curó Cervantes á los enfermos de cavallerias: quiso curar á los malos comicos, representando, y remedando.

Die Komödie theilt mit vielen ihrer Schwestern, den italienischen namentlich, den Grundfehler, dass sie auf seltsamen, willkürlich ersonnenen Voraussetzungen sich aufbaut. Cervantes' 'Entretenida' ist gar aus zwei solchen ad hoc ausgeklügelten Verwickelungsmotiven zusammengeschweisst. Antonio de Almendarez liebt eine ihm plötzlich entschwundene Schöne, die nicht blos, wie seine Schwester, 'Marcela' heissen, die auch dieser Schwester ähnlich seyn muss. Antonio's Schwermuth über die unauffindbare Schöne, seine räthselhaften Andeutungen über Gleichheit des Namens, Aehnlichkeit mit der Schwester, erregen bei dieser die Besorgniss: der Bruder nähre eine unerlaubte Leidenschaft für sie.[1]) Eine Ablenkung erfährt diese Befürchtung durch einen mit seinem Diener, Torrente, vagabundirenden Studenten, Cardenio, der, in Antonio's Schwester verliebt, sich als ihren aus Amerika erwarteten Vetter und Bräutigam, Don Silvestre Almendarez, einführt, bei welchem Truge ihm sein Diener Torrente, in Lügen erfinderisch wie Ulysses, und Marcela's Haushofmeister oder Escudero, Muñoz, hülfreiche Hand bieten: Torrente, den ärmlichen Aufzug des Studenten als Folge eines fürchterlichen Seesturms erklärend, den sie auf ihrer Ueberfahrt von Amerika überstanden, und der sie zwang, vierzehntausend mit gediegenen Goldbarren angefüllte Kistchen über Bord zu werfen, die das Meer wie ein Paar Eier ausschlürfte.[2]) Muñoz leistet der Täuschung Vorschub, indem er dem Studenten förmlich die Rolle einstudirt, wie derselbe den erwarteten Verlobten und Vetter seiner Gebieterin spielen soll, zu welchem Behufe er ihm die Anweisung, um dem schwachen Gedächtnisse des Studenten zu Hülfe zu kommen, schriftlich und genau verzeichnet,

---

'La Entretenida', „die Unterhaltliche" schlechthin, und mit Beziehung auf die Comedia, „die lustige Komödie" zu übersetzen wäre, analog wie el 'Viaje entretenido'.

1) Marc. Valgame Dios, qué es aquesto?
Si es amar este de incesto?

2) y la borrasca tal, que nos convino
alijar el naviv, y echar quanto
en su anchissimo vientre recojia,
al mar, que se sorbió, como dos huevos
Catorce mil tejuelos de oro puro.

auf einem Zettel zustellt.[1]) Dem Studenten Cardenio, zu Täuschungsintriguen[2]) so wenig geschickt, wie der Esel zum Spitzenklöppeln, geht ein solches Rad im Kopf herum vor Liebesverwirrung in der Nähe Marcela's, dass er über Lallen und Stottern nicht hinauskommt, und Marcela nicht weiss, was sie mit dem curiosen Vetter und Bräutigam aus Amerika anstellen soll. Wir hätten nun bis jetzt einen Bruder, Antonio, der eine ihm abhanden gekommene, von ihrem Vater, Don Pedro Ossorio, der selbst nicht weiss warum, in ein unfindbares Kloster gebrachte Tochter, schwärmerisch anbetet[3]), an die ihn immerdar seine Schwester Marcela durch gleichen Namen und eine Aehnlichkeit, man weiss nicht woher, erinnert: eine Stimmung, ein Lustspielpathos in's Blaue, um so entschiedener in's Blaue, als diese unsichtbare Marcela das ganze Stück hindurch ein Phantom, ein Hallucinationsbild für den Zuschauer bleibt; ein Zero; ein in der Luft schwebender Punkt, den Zerstreute zu fixiren pflegen, der aber selbst für sie, die ihn abwesenden Geistes anstarren, nicht vorhanden. Neben dieses Bruders verlornem Liebespathos haben wir ferner die affectlose Fastenstimmung seiner Schwester, Marcela, die zwischen der flauen Bänglichkeit ob einer möglichen Incestliebe, und der seekranken Langweile, mit der ihr der

---

1) Fíngete tu don Silvestre,
que yo te daré bastantes
relaciones con que muestres
ser el mismo; y seran tales,
que por mas que te pregunten,
podrás responder con arte,
que acreditando sean verdades.

2) Dasselbe Motiv werden wir in Moreto's Comedia 'Parecido en la corte', dem Cervantes entlehnt, und mit besserem Erfolge benutzt finden. Sogar des italienischen Komödiendichters, Marchisio, Gaunerlustspiel verstand es besser mit Cervantes' Pfund zu wuchern, als dessen Cardenio

3) O Marcela fugitiva,
y sorda al lamento mio!
cómo quiere tu desvio,
que ausente muriendo viva?
Dónde te ascondes? que clima
i habitable te encierra? . . .

vermeinte Vetter und Bräutigam aus Amerika durch seine maulverbissene Liebe zusetzt, hin und her gähnt. Dann hätten wir auch diese Attrappe von Vetter selbst, der, wie eine in der Ebbe auf ihrem Felsen nach Salzwasser schnappende Auster, die Lappen in seiner Hirnschale, wie die Auster ihre Schalen, auf- und zuklappt, lechzend nach einem Tropfen Mutterwitz: die dritte, in's Leere hangende und bangende Komödienstimmung, die nichts anderes als ihr ähnliche Situationen zustande bringen kann, Spannungen nämlich, die dem Gliederstrecken und Räkeln zwischen Schlaf und Wachen gleichen. Nun kommt noch ein Don Ambrosio hinzu, der gleichfalls in die unsichtbare und ohne allen Grund von ihrem Vater verborgen gehaltene [1]) Marcela bis zum Närrischwerden, richtiger: Närrischseyn, verliebt, durch die Namensgleichheit und Aehnlichkeit mit seiner unter den Scheffel gestellten Liebesflamme, mit Antonio's Schwester, angelockt, in deren Haus einbricht und nur aus dem Familiennamen der leibhaften Marcela Almendarez inne wird, dass diese nicht ihr Schlemihlschatten in des Teufels Rocktasche, nicht die Marcela Ossorio ist. [2])

Die dritte, letzte, Jornada, zerhaut verschiedene Knoten, derart, dass kein Fäschen von ihnen übrig bleibt. Zunächst den Hauptknoten: durch die Ankunft des wirklichen Vetters und Bräutigams aus Amerika, Don Silvestre de Almendarez, und das gleichzeitige Eintreffen des Curiers aus Rom mit der

---

1) Sollte 'Entretenida' diesen Wortsinn geben? „Die in Verwahrung gehaltene", „die Einbehaltene"? Zu dieser Worterklärung giebt aber kein von uns befragtes spanisches Wörterbuch seine Zustimmung. — 2) Verblüfft entschuldigt Don Ambrosio gegen Don Antonio und dessen Schwester die Verwechselung:

En esto á mis óidos
el nombre de Marcela
llegó, y vuestra hermosura:
pero no el sobrenombre de Almendarez,
Creí, que Don Antonio,
vuestro querido hermano,
por orden de su padre
de la Marcela Ossorio, que yo busco
en casa la tenia.

vom Papste versagten Einwilligung zur Eheschliessung zwischen Marcela Almendarez und ihrem Vetter Silvestre. Hiernächst zerhaut die dritte Jornada den zweiten, zwischen Don Antonio und der das Stück schwänzenden Klosterbraut, Marcela Ossorio, von ihrem eigenen Vater, aus dem Stegreif geknüpften Eheknoten.[1]) Zerhaut ihn, mit welchem doppelschneidigen oder parallelgeschliffenen Alexanderschwerte? Mit dem Blatte, das Don Ambrosio vorzeigt, worauf die zwischen ihm und der unsichtbaren Marcela bereits stattgefundene Verlobung in Blutschrift[2]) zu lesen. Die dritte Jornada spaltet endlich auch noch einen dritten Eheknoten, welchen Cristina, Zofe der schaubaren, die Comedia mit ihrer Gegenwart beehrenden Marcela Almendarez, an drei Ehejoche zu gleicher Zeit so gordisch wie möglich zu schlingen beflissen war, um, äussersten Falles eines derselben mindestens, einem ihrer drei Werber auf den Nacken zu legen: dem Pagen Quiñones; dem Torrente, des Studenten Cardenio verschmitztem Diener, und, wenn alle Stränge und Knoten reissen: dem Lakai, Ocaña. Aber auch Cristina's Ehejochknoten zerfetzt die dritte Jornada ohne Gnade und Barmherzigkeit, da Torrente froh ist, dass er sammt seinem mit doppeltem Korbe, einem Liebeskorb und Liebesmaulkorb, abziehenden Herrn und Studenten, Cardenio, heiler Haut davonkommt. Der Page Quiñones aber entschlüpft dem Joche mit der einfachen Erklärung: nolo, welcher sich Ocaña anschliesst. Die eine Partie aber, die durch blutschriftliche Verlobung zwischen Don Ambrosio und dem in der Comedia blos spukenden Blutgespenst, Marcela Ossorio, geschlossene Heirath, dieser Eheknoten wird doch unzerhauen bleiben? Wer das glaubt, der kennt unsere dritte Jornada nicht. Zunichte haut sie auch diesen mit Vater Ossorio's Veto. Sie hat einmal ihren Kopf darauf gesetzt, dass die Comedia Entretenida den negativen Vor-

1) Marcela Ossorio's Vater erklärt ohne Weiteres:
Daré al senor Don Antonio . . .
mi alma, pues le daré
á mi hija en matrimonia.

2) que con sangre viene escrita
en esse papel que veis.

zug vor allen andern Comedias aufweise: dass sie mit keiner Heirath schliesse, was sie denn auch durch den Lakai Ocaña epilogisch dem Publicum bedeuten lässt: „Ich erbitte mir das Zeugniss, dass die Comedia Entretenida mit keiner Eheschliessung endet." [1]) Von paarweisen Gruppirungen aber ist, dem spanischen Parallelschema gemäss, unsere ehepaarlose Comedia deswegen doch nicht frei: zwei Marcela's, jede von zwei Bewerbern gefreit; Marcela Almendarez vom Studenten Cardenio, dem falschen, und von Silvestre Almendarez, dem wirklichen Vetter und Bräutigam; Marcela Ossorio von Don Antonio und D. Ambrosio, die wieder in paralleler Geschickesbeziehung zu Marcela's Alm. Freierpaar stehen — von dem entsprechenden Parallelismus der Scenen- und Situationenfolge nicht zu reden. Nasarre würde Stein und Bein schwören: auch dieser abgefächerte Schematismus sey eine Parodie auf die spanische Komödie, wenn dieser Einfall nicht selbst einem narrenzellenfähigen tête quarrée entspränge.

Idee und Wesen des komischen Spiels: ein Aufwand von ergötzlich verkehrten Absichtlichkeiten, Selbstverblendungen und täuschungsvollen Bestrebungen in's Nichts verlaufen zu lassen, und durch solchen Ausgangscontrast das Maass des in belustigender Weise die Thorheit an's Licht stellenden und auch nur so belehrend Lächerlichen randvoll zu machen — diesen Kunstzweck der Komödie vernichtet Cervantes' 'Entretenida', indem sie ihn in seine Parodie verkehrt. Aus der lächerlichen Selbsttäuschung heraus muss jene Entwickelung in Nichts erfolgen, wenn sie komischbelehrend wirken soll. In ihr selbst muss der Humor der Nichtigkeit liegen, deren dialektischen Verlauf die Komödie eben vorstellt. Nicht aber dürfen, wie in der Entretenida, willkürliche Voraussetzungen sich an Stelle dieser aus dem Charakter und den Situationen zu entwickelnden Nichtigkeitskomik lächerlicher Selbsttäuschung, einschwärzen, und als äusserliche vom Dichter zu diesem Behufe abgekartete Missverständnisse, infolge von Zufallsspielen, sich den komischen Motiven, diese

1) pido me dén testimonio
que acaba sin matrimonio
la Comedia Entretenida.

parodirend, unterschieben. Lässt sich das, im Verhältniss zum Verbrauche von unzweckmässig eifrigen Zweckvorfolgungen, winzige Resultat der komischen Handlung mit der „lächerlichen Maus", die der kreisende Berg gebiert, vergleichen — was würde die Parabel zu der Maus sagen, die, um sich nicht das Ridicul zu geben, als „lächerliche Maus geboren zu werden", ihre Gebärmutter zernagen wollte? Eine solche Maus ist aber die Selbstparodie der Komödie, die den komischen, aus Charaktereigenheiten und den mit diesen solidarischen Situationen geschlungenen Fabelknoten zernagt und verspeist. Verwechselung des Parodischen mit dem Komischen oder doch Vorherrschen desselben vor der eigentlichen Lustspielkomik scheint uns eben der Radicalfehler in Cervantes' Komödien; am auffallendsten in der 'Entretenida'. Das grösste komische Genie der Spanier, Cervantes, der im Don Quijote die parodistisch aus dem Charakter des Haupthelden herausgearbeiteten Wirkungen in die reinste poetisch transcendente Komik auflöst, dieser grösste Meister der parodirenden Komik verscherzt in seinen Lustspielen die schönsten, echtkomischen Motive durch den Missgriff, dass er die Charaktere sich nicht von innen heraus wie im Don Quijote, sondern von äusserlichen, auf's Gerathewohl erdachten Sachlagen und vorausgesetzten, aufgehefteten Täuschungen parodiren lässt. So schlagen ihm unter der Hand selbst die trefflichen komischen Züge in dem der dritten Jornada seiner Comedia Entretenida einverleibten Entremes, einem scherzhaften von Torrente und dem anderen Dienstpersonal veranstalteten Maskenball, woran auch die verkleideten Herrschaften theilnehmen, in eine Parodie der komischen Wirkungen um, wofür der skurrile, die Frauen erschreckende Zweikampf zwischen Torrente und Ocaña, vor den Augen des herbeigerufenen Alguacil, zu gelten hat, ein Zweikampf, der wie ein Taschenspielerstückchen, mit dem Verluste von escamotirten Maskennasen endet und sich gleich selber eine Nase dreht. „So beruht dies Alles blos auf Täuschung?" fragt Don Antonio unwirsch. „Ja Herr", antwortet Ocaña. „So ist denn Alles" — ruft verblüfft der Alguacil — Alles blosser Schabernack?" „Alles Schabernack", bejaht Ocaña. [1]) Das Burleske, die

1) Ant. Luego todo este es fingido?
Oc. Si señor . . .

„Burla“ ist eben nur die parodistische Maskennase des Komischen, nicht dieses selbst mit seinem humoristischen Nasenrümpfen, seiner komischen Spottfalte um die Nase, seinem suspendere cuncta naso adunco; weshalb denn auch 'nasos' feinen Spott, spöttischen Witz bedeutet.[1]) Ein Gran Wahrheit — wie im gröbsten Irrthum — läge sonach immerhin in Nasarre's Klumpen Aberwitz mit Bezug auf Cervantes' parodirende Absicht in seinen Comedias; nur dass diese Absicht seinen, Cervantes' eigenen, Komödien galt, nicht aber denen des Lope, des Meisters der Abenteuerkomödien de capa y espada.

Ein Maskenknoten ganz und gar ist des Cervantes durch sinnreiche Verschlingung und ansprechende Durchführung bemerkenswerthe Comedia del

Laberinto de Amor
(Irrgarten der Liebe).

Zum 'Liebeslabyrinth' wirren diese Comedia die Verkleidungen, mittelst welcher die Hauptpersonen Verwickelung und Entwickelung zuwege bringen. Der von Anfang herein als Bauer verkleidete Anastasio, Herzog von Darlan, hat den Entschluss gefasst, sich zum kampfbereiten Vertheidiger der Prinzessin Rosamira aufzuwerfen, die von Dagoberto, Herzog von Utrino, eines verbrecherischen Verkehrs mit einem Ritter am Hofe ihres Vaters, des Herzogs von Novara, öffentlich angeklagt wird. Die Ohnmacht der Prinzessin wird von ihrem Vater als Eingeständniss angesehen. Er lässt sie in ein festes Schloss sperren, wo sie ihrer Verurtheilung zum Tode entgegenharren soll, falls sich kein Ritter zum Verfechter ihrer Unschuld gegen den Ankläger stellte. Anlass zu der Verleumdung hatte dem Herzog Dagobert die bevorstehende Vermählung der von ihm geliebten Prinzessin Rosamira mit Manfredo, Herzog von Rosena, gegeben. Die Vorstellungen, womit der als Bauer

Alg. Luego todo aquesto es burla?
Oc. Todo aquesto es burla luego.

1) Vom Satiriker Lucilius sagt Plinius: „Lucilius primus condidit stili nasum.“ Und Martialis: „Non cuicuique datum est habere nasum.“ „Nicht jedem ward Spottwitz verliehen.“

vermummte Herzog Anastasio aus Liebe zur Prinzessin Rosamira wie aus ritterlicher Entrüstung dem Herzog Dagobert unter vier Augen das Gewissen weckt, weist dieser voll Hohn zurück. Die Bauernmaske zwingt Herzog Anastasio, seiner Empörtheit, im Rücken seines Verächters, vorläufig durch hyperbolische Ausrufe Luft zu machen: „O Liebe! O unerhörte Verwirrung! O erstorbenes Leben! O gefesselte Freiheit!" [1])

Nun geht eine zweite und doppelte Verkleidung in Scene: Julia, des Herzogs Anastasio Schwester, verliebt in Rosamira's nun z. D. gestellten Verlobten, den Herzog Manfredo von Rosena, erscheint, auf 'dem Wege nach Novara', mit ihrer Muhme, Porcia, Schwester des Herzogs-Verläumders Dagoberto, und in ihren Vetter, Julia's Bruder, den Herzog Anastasio, verliebt. — Beide Muhmen, Julia und Porcia, als junge Hirten costumirt, in Schafpelzen [2]), mit dem Vorsatze, sobald sie in Modena angelangt — sich als Pagen zu verkleiden. [3]) Plötzlich steht das Mühmchen-Schäferpaar vor dem gerade im Wald jagenden Herzog Manfredo von Rosena, der an dem vermeinten sich 'Camilo' nennenden jungen Schäfer (Mühmchen Julia) Wohlgefallen findet, und ihn in seine Begleitung aufnimmt. Bald erscheinen zwei Abgesandte hintereinander: der erste rückkehrend aus Novara mit der Botschaft von Rosamira's, des Herzogs Manfredo Braut, inzwischen über sie hereingebrochenem Schicksal; der zweite Embaxador in Trauer, abgeschickt von Julia's und Anastasio's Vater, dem Herzog von Darlan, mit der gegen Manfredo, Herzog von Rosena, in Gegenwart der beiden Mühmchen-Schäfer erhobenen Anklage wegen Raubes der zwei Geschwisterkinder, Julia und Porcia, die Herzog Manfredo, als Gast des Herzogs von Darlan zu Pavia, entführt haben sollte, da das Mädchenpaar zugleich mit ihm verschwunden. Die erste Jornada

1) O Amor! O confusion jamas oida!
O vida muerta! O libertad rendida!

2) en habito de Pastorcillos, con pellicos.

3) Porc. Como á Modena llegamos,
Mudarémos este trage
Jul. Yo me vestiré de page
Porc. Entrambos nos vestirémos.

führt noch ein Paar landstreicherische Studenten aus Pavia herbei, die mit dem nun, nicht als Pagen, sondern als Studenten verkleideten Cousinenpaar, Julia (Camilo) und Porcia (Rutilio), als mit schulgenössischen Burschen ihren Jux treiben; führt ausserdem Julia's Bruder, den als Landmann verkleideten Herzog Anastasio daher, den Julia erkennt, befürchtend, dass auch er sie erkennen möchte, was aber dem Schlusse der ersten Jornada nicht in den Kram passt, da Herzog Manfredo sich noch, ebenfalls in Studententracht, den beiden Cousinchen-Studenten anschliesst, um mit ihnen gemeinschaftlich nach Novara zu wandern.

Ein nicht minder reiches Garderobe- nnd Maskenlager, als die erste, eröffnet die zweite Jornada. Die beiden Cousinchen kamen überein, dass nun jede auf eigene Hand ihr Abenteuer bestehe [2]), Porcia in Bauercostum, Julia in Studentenanzug, der ihr vom Bruder, Anastasio, unerkannterweise, die commentwidrigsten Ekelnamen einträgt [3]) und von Mühmchen Porcia die kopfnussartigsten Püffe, aus Anlass eines zwischen dem als Bauer vermummten Herzog Anastasio und Herzog Manfredo in Studententracht entbrannten Streites, wobei jedes der Cousinchen für ihren heimlich, also auch in Herzen und Gedanken maskirten Geliebten Partei ergreift mit Züngelein und Nägelchen. Allein geblieben mit der ihn, seinerseits ungeahnt, liebenden, als Bauerbursch verlarvten, Porcia, trägt ihr Herzog Anastasio, in Bauerntracht, die Bitte vor: der vermeinte Bauerbursch möchte sich als Bauermädchen verkleiden, um der eingesperr-

1) Jul. (zu Porcia)
En esta tierra asiste
en disfrazado trage, aquel mi hermano,
á quien tu adoras, triste
si me encuentra, y conoce.

2) Jul. Sigue á solas tu ventura,
que yo seguiré la mia.

3) — Escolar sucio, y astroso
Capigorron, brodista, pordiosero.

Du schmutziger, schmieriger Schuljung,
Landläufer, Bettler, Lausekerl.
Aecht bauernrüpelhaft, um nicht aus der Rolle zu fallen

ten Prinzessin Rosamira ein Briefchen von ihm zuzustellen und ihr die Würmer aus dem Näschen zu ziehen, will sagen: den eigentlichen Sachverhalt, betreffs der Verbindung, zu entlocken. Um der Porcia Zeit zum Maskenwechsel zu lassen, schiebt sich eine Scene ein, worin Julia, der Student, dem übereinmaskirten Bruder Studio, ihrem verstohlenen, also gleichsam in ihr Herz verlarvten Geliebten, Herzog Manfredo, diese ihre verlarvte Liebe entlarvt, aber wieder hinter der Maske der als abwesend vorgeschobenen Julia sich hinter sich selber versteckend; die Maske ihres selbst — eine Mustercomedia von artischoken- oder zwiebelartigen Parallelschalen als ineinandergeschobene Parallel-Masken-Attrappe! Nun tritt, nachdem obiges die Umkleidung der Porcia vom Bauerburschen in eine Bauerburschin maskirendes Studentenmaskenpaar sich entfernt, Porcia auf, als junge Bäuerin mit einem Körbchen Blumen und Früchte, über die jenes wirkliche Paar Studentenstrolche aus Pavia, genannt Tacito und Andronio, herfallen, als eben Porcia vor dem Gefängniss der Prinzessin Rosamira steht, in das sie der Kerkermeister, eine der weichmüthigsten Schliesserseelen von Bühnengefängnisswärter, einlässt, sie von den gefrässigen Studentenstrolchen befreiend. Prinzessin Rosamira — so schmeicheln sich Zuschauer und Leser — Prinzessin Rosamira, unter diesen Larven die einzige mit freiem unverlarvten Gesicht — man müsste denn des Kerkers eiserne Gittermaske für die Larve halten — Ei doch ja! die Schlussscene der zweiten Jornada der Laberinto-Comedia, sie sollte wohl die einzige seyn, die von der Maskenfreiheit auf diesem Mummenschanz nicht Gebrauch machen dürfte! — Prinsessin Rosamira, auch sie sitzt verhüllten Angegesichts da wie die verschleierte Isis. Porcia bietet ihr, wie das Mädchen aus der Fremde, von Blumen und Früchten, so viel deren die beiden Studenten übrig gelassen, mit der Bitte an, den Schleier zu lüften.[1]) Porcia erstaunt über die Schönheit des enthüllten Gesichtes, giebt der Prinzessin Auskunft über den Stand der Dinge, worauf Prinzessin Rosamira die junge Bäuerin,

1) si mi ruego puede tanto,
que os alceis del rostro el manto.

ihr Herzblatt [1]), in ein anderes Gemach führt, um mit ihr daselbst — der Actschluss der zweiten Jornada hält damit noch hinter dem Berge — aber wir errathen es schon: um mit ihr eine neue Verkleidung zu verabreden. —

Richtig! Ein gegenseitiger Kleiderwechsel! Ein Anzugstausch. Die Anweisung der dritten Jornada giebt es auf's Butterbrot: „Rosamira tritt hervor im Anzug und in der Maske der Porcia, und Porcia in den Kleidern der Rosamira, das Gesicht ganz vom Schleier bedeckt." [2]) Rosamira, im Bäuerinnenanzug, entfernt sich; Porcia, in Rosamira's Kleidern, bleibt zurück. Der Schliesser kommt mit einer besondern Schleiermaske auf eigene Faust; einen von ihrem Vater geschickten Schleier nämlich dahertragend, dessen eine Hälfte von schwarzem, die andere von grünem Taffet, als Sinnbild der halb trauer- halb hoffnungsreichen Lage der Prinzessin, in welchen Schleier verhüllt, Rosamira, laut Befehl ihres Vaters, des Herzogs von Novara, morgen, am Gottesgerichtstage, zu erscheinen habe. Die zwiefache Farbe zur Schau zu tragen, seyen ausserdem beordert: die herzogliche Leibwache, wovon die eine Hälfte mit Abzeichen des Schmerzes, die andere mit den Insignien festlichen Schmuckes die Prinzessin zu begleiten habe. Zu ihrer Rechten wird der Scharfrichter mit blankem Schwerte; zu ihrer Linken ein Page mit grüner Lorbeerkrone einherschreiten. Hier, wo Alles verkleidet erscheint, enthüllt vor uns das spanische Parallelschema sein doppelfarbiges Wappenschild!

Rosamira, von Anastasio für Rutilio, seinen lieben als Bäuerin verkleideten Bauerburschen gehalten (die aber als seine unerkannte Schwester Porcia eine zwiefache Vermummung zur Schau trägt!), erwehrt sich seiner Vertraulichkeiten, da sie ihn nicht kennt oder in seiner Bauernmaske nicht erkennt. Willkommen ist ihr der hinzutretende Dagoberto, ihr Verleumder, dem sie sich zu erkennen giebt, den sie liebt, und nun auffordert, sie nach Utrino (Turin) zu bringen, da sie nicht bei dem Schaugepränge ihrer Schmach zugegen seyn wolle — Schmach, selbst

1) Labradora de mi vida. — 2) Sale Rosamira con el vestido y reboso de Porcia, y Porcia sale con el de Rosamira, con el manto hasta cubrirse todo el rostro.

wenn das Gottesgericht zu ihren Gunsten ausfällt, da er, Dagoberto, dann als Verleumder entlarvt dastünde. Herzog Dagoberto hat in petto ein Anderes beschlossen, und begiebt sich mit der Prinzessin nach dem Kampfplatz. Hierauf wird Porcia im Anzug der Prinzessin und verschleiert, vor Julia (Camilo) und Herzog Manfredo in der Studentenmaske vorbei, nach der Entscheidungsstätte vom Schliesser geleitet. Dem Anastasio begegnend, fragt ihn die vermummte Prinzessin (Porcia), ob Er es sey, von dem sie das Billet erhalten? Er bejaht und vernimmt nun aus ihrem Munde die Antwort, da ihm die schriftliche von seiner Botin (der vermummten jungen Bäuerin, die er für den Bauerburschen Rutilio hält; und die hier als die ihn heimlich Liebende von ihm für die Prinzessin Rosamira genommen wird) nicht eingehändigt worden. Die Antwort lautet: Sie gebe sich seinem zur Ausfechtung ihrer Ehre und Unschuld bereitgestellten Arme vertrauensvoll hin. [1]) In Liebesentzückung begehrt Anastasio ihre schöne Hand und reicht ihr die seine mit Treuschwur und Gelöbniss. [2])

Nun muss, behufs einer neuen Verwandlung und Verkleidung, der Wirth gar des Gasthauses, worin Manfredo mit dem vermummten Rutilio (Julia) wohnt, in's Spiel eintreten, dem Manfredo dessen Frau anmelden, von welcher Manfredo nichts weiss; und so lange ein Probefechten mit Manfredo abhalten, bis Julia, die inzwischen Frauenkleider angelegt, verschleiert eintritt, vor Manfredo hinkniet und ihm ihre Liebe und Costümwechsel aus Liebe bekennt. Er vertröstet sie mit den schönsten Redensarten, wünscht, dass sie ihm beim Austragszweikampf gegen Dagoberto zur Seite bleibe, und heisst sie aufstehen, da sie seinesgleichen, wo nicht mehr. [3])

---

1) En vuestros brazos valientes
me resignaba, y ponía
en ellos la suerte mia
segura de inconvenientes.

2) Anast. Pues dadme essa hermosa mano,
y tornad mi fé, y la mia.

3) No te arrodilles: levanta,
que eres mi egual, y aun mejor.

Scenenwechsel und Verwandlung, Schritt haltend mit dem Garderobe- und Maskenwechsel, stellen nun die Kampf- und Austragsstätte zur Schau mit allem Pomp und feierlicher Zurüstung. Trompetenschall, die vermummte Prinzessin Rosamira (Porcia) auf hohem und doch Armensündersitze hervorragend, indessen unten am Vorplatze vor den Schranken die wirkliche Rosamira mit Herzog Dagoberto, verkleidet natürlich [1]), sich eingefunden. Da zieht auch Herzog Anastasio heran mit schwarzer Taffetdecke vor dem Gesicht, seinen steten Begleiter, eine Niete in der Comedia, als Secundanten [2]), zur Seite. Ihm auf der Ferse folgt Herzog Manfredo, das Gesicht gleichfalls mit einem schwarzen Taffettuch bedeckt, und von der verkleideten Julia, als Waffenzeuge, begleitet, Rosamira's Vater, der Herzog von Novara, und der Kampfrichter, sehen Beide nach Herzog Dagoberto, dem Anklageritter, aus, der sich noch immer, zu ihrer Verwunderung, nicht blicken lässt. Einer der Richter befragt die vermummte Rosamira (Porcia), welchen der beiden zu ihrer Vertheidigung kampfbereiten Ritter [3]) sie wähle. Sie erklärt sich für den Ersteingetretenen (Anastasio). Jetzt überreicht ein Eilbote dem Herzog von Novara ein Schreiben von Herzog Dagoberto, das der Richter laut vorliest, des Inhalts: Herzog Dagoberto erweise der Prinzessin Unschuld dadurch am überzeugendsten, dass er sie zu seiner Gemahlin erkiese. [4]) Der Brief ist unterschrieben: „Dein Sohn Dagoberto.“ Herzog-Vater zuckt die Achseln — „Was thun? Geschehen ist geschehen, Geniess er ihrer denn in Frieden!“ [5]) Mitnichten — ruft Anastasio — Sieg und Siegespreis beanspruchend, da sich der Gegner nicht gestellt. Mein ist sie! — fährt Herzog Manfredo, sich zu erkennen gebend, dazwischen — Mir gehört Rosamira zu, mir, dem sie verlobt ward. Nun stürzt Herzog Anastasio auf den von Rosena, auf Manfredo, los, den schnöden Räuber seiner Schwester (Julia) und Muhme (Porcia). „Meine Schwester, ruch-

1) embozados. — 2) padrino, Kampfpathe. — 3) Die vermummten und unerkannten Herzöge Anastasio und Manfredo. — 4) La mejor señal que te podré dár de que es buena, es el haverla yo escogido por mi legitima muger. — 5) que puedo yo hacer? ello esta hecho: gocela en paz.

loser Verräther! — Meine Schwester (Porcia) gieb mir wieder, treuloser Mädchenräuber", wettert nun auch Herzog Dagoberto auf Herzog Manfredo ein. Man denke sich die Lage der betheiligten Frauen in dieser merkwürdigen Katastrophen-Situation und man wird gestehen müssen, dass die Entwickelung, wenn man Verkleidungsverwickelungen mag gelten lassen, zu den sinnreichsten, glänzendsten, theatralisch-malerischsten der spanischen Intriguenkomödien gehört. In solchem Gedränge weiss der gute Herzog-Vater keinen Rath, als die Wahl der vermeinten Tochter selbst zu überlassen. Diese, die noch verschleierte Porcia, nimmt Anastasio als ihren vermählten Gemahl. „Denn, was du sagst — widersag' ich", bietet ihr die gleichfalls noch unerkannte, wirkliche Prinzessin Rosamira, entgegen — „Dagoberto ist mein Gatte." [1]) Rosamira reicht dem Dagoberto, Anastasio der Porcia die Hand. In diesem Augenblick geben sich beide entschleierte Frauen zu erkennen. Anastasio und Manfredo stehen nun da mit einem Gesicht, wie die Katze, die Essig geschluckt, verbergen dieses Gesicht aber hinter das Gesicht, welches der Esel darweist, wenn er die Schnauze aus dem Syrupfass gezogen. Die herzoglichen Vetter- und Muhmenpaare schieben die Vermählung nur auf, bis die so wichtige, aber in solchen Fällen leicht zu erlangende unfehlbare „Dispensation" vom Papste eingetroffen [2]), die doch in der 'Comedia Entretenida', der Comedia der parallelen Nichtpaarung, schlechterdings nicht erlangbar war, wogegen die päpstliche Dispensation in der Comedia der parallelen Paarung, in der 'Comedia des Liebeslabyrinthes', die Ariadne ist, welche, mittelst der zum Knäul aufgewickelten Intriguenfäden, die Brautpaare aus den Liebesirrgärten in das Paradies der Ehen leitet. Ausser dem Dispensationsmotive, zeigen die beiden besprochenen Komödien auch diese Contrastparallele, dass, wenn die 'Entretenida-Comedia' das Verwickelungsspiel als Parodie ihrer nur äusserlichen

1) Ros. Lo que tu dices, desdigo,
que Dagoberto es mi bien.

2) Duque — Facil cosa
es haver dispensacion
en caso tan importante.

und willkürlichen Verwickelungen ist — dass die 'Comedia del Laberinto' die Travestie ihrer Verkleidungsspiele darstellt. Beide aber auch beides, inbezug auf solche Verwickelungs- und Verkleidungsbehelfe der spanischen Comedia überhaupt, jedoch — wohl gemerkt! — vonseiten des Dichters unbewusst; ja, so viel an ihm lag, in der Absicht, mit denselben Mitteln der spanischen Abenteuer- und Novellenkomödie deren Grossmeister, den Lope de Vega, behufs ausschliesslichen Unterhaltungserfolges, noch zu überbieten; eine Absicht, die sonach in die ebenso unbewusste Parodie und Travestirung ihrer selbst umschlug, da hinter dieses Bestreben das wahre Gesicht des grossen Dichters der philosophisch-poetischen Parodirungskunst, des transcendent ironischen Spottes, sich, ihm selbst unwissentlich, oder selbstvergessen, verlarvte; das wahrhafte Antlitz des Don Quijote-Dichters und Verfassers der im mehrerwähnten Cap. 48, P. 1, seines unsterblichen Ritterromans verkündeten dramatischen Lehren. Nicht auri sacra fames, ach des Leidwesens! nein, die sacra fames ganz allein, ohne aurum, hat jene unbedachte Selbstverlarvung des eigenen Genies an Cervantes verschuldet, von dem wir, in Gegenmeinung zu unseren hochachtbaren Vorgängern, glauben, dass er begabt und berufen war, wie die Geschichtstragödie der Spanier, das Aschenbrödel ihrer Bühne, zu hohen Ehren zu bringen, wofür in seiner 'Numancia', bei aller Verfehltheit, der tragische, äschyleische Hauch zeugt, der sie durchweht, die tragische Stimmung, die Seele eben des tragischen Genie's — dass Cervantes gleicherweise das Zeug hatte, die extravagante Novellenkomödie in die Bahn des ächten, aus dem Innern der komischen Charaktere und Fabel die Komik der Verwickelungen und Lösungen hervorbildenden Lustspiels zu lenken. Die in der 'Comedia Entretenida' reichlich sprudelnde vis comica; die im 'Laberinto de Amor', trotz der ungeeigneten Verkleidungsbehelfe, glänzend bewährte Verwickelungs- und Entschürzungskunst — sind das nicht, im Verein mit der unübertroffenen, im Don Quijote dargethanen Meisterschaft der Charaktergestaltung, sind das nicht die Schöpfermächte des, im besten Sinne des Wortes, classischen Lustspiels? Gesellt sich diesen herrlichen Gottesgaben noch ein in der Tiefe der Composition gestaltender Zweckgedanke, eine poetisch erbauliche Fabelmoral, eine kathartische

Idee, das culturphilosophische Moment des Kunstspiels, Lust- oder Trauerspiels, hinzu, das dem Don Quijote eben die Unsterblichkeitsweihe ertheilt, — verbindet sich dieses Moment noch mit jenen werkmeisterlichen Gestaltungskräften: so konnte nur eine unselige Constellation: der verführerische, blendende Erfolg von frivolen, jedes sittlichen Gedankengehaltes baaren, auf blosses Ergötzen der Schaumenge abzielenden, im Sinne einer gleich frivolen Poetik entworfenen Theaterstücken, konnte nur dieser beispiellose Erfolg, im Bunde mit der zwingenden Tagesnothdurft, das schöpferische, auch bezüglich der Bühnenkunst regeneratorisch angelegte Genie des Cervantes so gänzlich gefangen nehmen, dass es sich zu Frohnarbeiten des Tagesgeschmacks erniedrigte; dass der grosse, der aus den Baños von Algier befreite Dichter sich für immer in die Sclavenfesseln der Nachahmung schlagen und auf die Ruderbank der prunkvoll schmucken, gleich jenem sikulischen Prachtschiffe, von Purpur, Gold und Elfenbein strahlenden Galeere der Lope-Komödie sich schmieden liess.

In dieser Ansicht können uns selbst die sechs übrigen von allen Kritikern und auch von uns preisgegebenen Komödien des Cervantes nicht beirren: nicht El Gallardo Español, „Der tapfere Spanier", in welchem Cervantes einen seiner bei der Belagerung von Oran kämpfenden Ahnherrn, Fernando Saavedra, verherrlicht, als glücklichen, von der schönen Mohrenkönigin, Arlaxa, vorgezogenen Nebenbuhler des ritterlichen Moro, Alimugel, der den Saavedra mit einer prächtigen Trutzrede zum Zweikampf herausfordert, entschlossen, den Besiegten nicht zu tödten, um Arlaxa, die Alimugel anbetet, nicht zu betrüben. Vielleicht der einzige ansprechende Zug in dieser krausen, durch fortwährende Zweikämpfe, Ausfälle und verzwickte Motive lästigen Comedia, — wie z. B. die als Soldat mitfechtende Dona Margarita, die gefangen genommen zu werden wünscht, um den von allen Männern gefürchteten, von allen Weibern geliebten Saavedra aufzusuchen, der Renegat sollte geworden seyn, der ihr aber, als es ihr endlich gelungen, mit ihm auf Einem Pferde zu reiten, den Sparren ausredet, ohne in dem Mädchen in Uniform seine Gesponsin zu erkennen, als welche er sie, nachdem er abwechselnd mit und gegen Mauren gefochten, vor Alonso de Cordoba, dem spanischen General von Oran, und D. Juan de Valder-

rama, ihrem Bruder, am Schlusse der dritten Jornada, anerkennt, der schönen Mohrin, Arlaxa, rathend, Herz und Hand dem ritterlichen Alimugel zu schenken, was sie muthmaasslich auch ungerathen gethan hätte. Eine abschmeckende Comedia ohne alle Frage, und die uns noch bitterer zu vergällen, der Soldat Buytorgo, einer der ungesalzensten Pickelhäringe des spanischen Theaters, und nebenbei Almosensammler für die armen Seelen im Fegefeuer, sich alle erdenkliche Mühe giebt; dem es aber doch nicht gelingt, unsere aus Cervantes' zwei besprochenen Comedias geschöpfte Ueberzeugung von seinem Lustspieltalente zu erschüttern.

Ebenso wenig vermöchte dies die Comedia famosa de la casa de los Zelos, y selvas do Ardenia („Famose Komödie von dem Hause der Eifersucht und den Wäldern der Ardennen") zu bewirken. Eine Komödie aus der Karlsage, worin Karl der Grosse mit allen Paladinen und sammt dem Zauberer Malagis auftreten, der das „Haus der Eifersucht" zu einem Hause der famosesten Langweile zaubert, so haarsträubend famos, dass die Bäume des Ardennerwaldes, von panischem Schrecken ergriffen, Reissaus nehmen und der Wald ihnen wie ein Verzweifelnder nachschreit: „Nehmt mich mit!" Wir haben das Unglaubliche geleistet; die Komödie von Anfang bis Ende durchgelesen; einen mit reichlichen Octaven durchspickten Auszug scenirt — ihn aber mittheilen, auch nur eine Inhaltsandeutung geben — um Alles nicht! Wir müssten besorgen, dass unsere Leser, wie die Bäume des Ardennerwaldes ausrissen und sich in wilde Flucht stürzten mit dem Zetergeschrei: Nein, das geht noch über die grünen Bäume des Ardennerwaldes! Und doch und trotz alledem wankt unser Glaube nicht; unser Glaube an Cervantes' vom Zeitgeschmack blos irregeleiteten Beruf zur Komödie, den sein innerer, wenn auch zum Schweigen gebrachter Widerspruch noch mehr verwirren musste, so dass er, ohne jene gläubige und deshalb schöpferische Freudigkeit der orthodoxen Jünger und Anhänger der Lope-Komödie, nur Zwittergeburten von selbstverrathenem Genie, von erstickter besserer Einsicht und gewaltsamer Erfindung hervorbringen konnte: Ein treuer Nachfolger seines Ahns, des Gallardo Español, jenes Fernando de Saavedra, der, ausgezogen, um die Mauren zu bekämpfen, in der Bedrängniss

der Kriegswirren und Gefangenschaft ihr Mitkämpfer ward, und zuletzt ein halbgeständliches Renegatenthum abzubitten hatte. Beide, Ahn und Enkel, erlauchte Opfer der spanischen Dualität, jenes, Helden wie Dichter, Thaten wie Dichtungen, beherrschenden Parallelspiels im spanischen Gehirn.

Das Räuberstudenten-Auto 'El Rufian dichoso' (Der glückliche Gauner) mit seinem Helden, dem wüsten Schenkenraufbold Studenten, Lugo, Abkehler, Todtstecher, Gurgelabschneider (matante cuchillador), an Lastern und Verruchtheiten ein Franz, als Räuberhauptmann ein Karl Mohr, der sich, inmitten seiner Schandthaten und Verbrechen, zum reueseligen Büsser und Selbstgeissler umstülpt, alle Sünden einer sterbenden und im Tode verzweifelnden Buhldirne, Doña Ana de Treviño, über sich nimmt, und auf sie seine frommen Werke und Heiligkeitsansprüche überträgt, die frevelvolle Laufbahn, im hergebrachten altspanischen Legendenstyl, mit marterbrünstiger Fleischeskasteiung und verzückungsvoller Selbstpeinigung in Mexico beschliessend — dieses an Abscheulichkeit des Motivs mit den herrlichsten geistlichen Spielen der grossen spanischen Meister wetteifernde, in Bau und Durchführung solchen Fabelmotives durchaus würdiges Schandleben-Verklärungsauto dürfte sich allerdings schmeicheln, in unser gläubiges Gemüth einen gefährlichen Zweifel an Cervantes dramatischem Berufe heimtückisch zu blasen. Wir aber rufen mit dem energumenischen Abwehreifer eines Auto-Heiligen von Lope oder Calderon — Apage Satanas! und verharren unabwendbar in unserm starken Glauben an Cervantes' ursprüngliche, und nur — umgekehrt wie sein Rufian Estudiante Lugo — am Ende seiner Laufbahn abtrünnig gewordene Mission für das Schauspielwesen; verharren dabei, angesichts der Personenliste dieser von allen antidramatischen Dämonen besessenen und verzerrten Rufiancomedia; angesichts einer Personenliste [1]), die allein schon

1) Das Personenverzeichniss starrt dem Leser u. a. mit folgenden Spielrollen das Blut zu Eis: Lugo, Student. Lobello und Ganchoso, Erzschelme (Rufianes, Raub- und Raufbolde). Alguacil und zwei Gerichtsdiener (dos Corchetes). Eine Dame, die sich dem Lugo zur Disposition stellt, und ihr Gatte, der sie dabei überrascht. Der Inquisitor Tello de Sandoval, des Lugo Gebieter. Zwei Musikanten. Ein Pastetenbäcker. Ein Engel. Die Comedia in Person. Die Neugierde

im Stande wäre, einer minder festen Glaubenssicherheit, als der unsern, ein Bein zu stellen. Das ehrenwerthe, mehrberegte Capitel 48, P. 1, des Don Quijote in's Gesicht schlagend, rechtfertigt, Eingangs der zweiten Jornada, die personificirte Comedia gegenüber ihrer Gefährtin, der „Nymphe" Curiosidad (Neugierde), von dieser über den Abfall von ihrer früheren Regelmässigkeit befragt, die Apostasie mit dem „Brauch" und der Tagesmode, die sich nicht den Regeln der Kunst unterwerfe.[1]) Bringt übrigens, wegen Verletzung der Einheit des Ortes, schlagende Gründe vor: Die Scene führe am geistigen Auge ihre Bilder vorüber, und der Geist sey leichten, flüchtigen Wesens, der von Stadt zu Stadt, von Land zu Land mit Gedankenschnelle reise.[2]) Verrichten diese Wunder nicht schon unsere Locomotiven und Dampfer? Wenn der 'Rufian dichoso' keine grösseren Sünden auf dem Gewissen hätte, als die Ohrfeigen, die er der „Einheit des Ortes" giebt! Die Nackenschläge, die er dem gesunden Menschenverstande, dem Kunstgeschmack, dem Zweck und der Bestimmung des Drama's versetzt, die Dolchstösse, womit er seiner Fürsprecherin, der romantischen Comedia selber, das Herz durchbohrt, den Dolch dreimal darin umkehrend — diese Frevel waschen alle Busswerke und Geisselhiebe nicht ab, die den Rufian schliesslich noch mit seinem eigenen Blute besudeln. Die sterbende Sünderin, Doña Ana Treviño, führt dieselbe zweite Jornada der Rufian-Comedia mit dem von der Theateranweisung gegebenen Fingerzeig ein: „das Alles ist geschicht-

---

in Person. Verschiedene Mönche. Lucifer. Visiel, ein Dämon. Der Vicekönig von Mexico. Pater Kreuz. Saguiel, Dämon. Drei Seelen aus dem Fegefeuer.

1) Buena fuí passados tiempos,
y en estos, si los mirares,
no soy mala, aunque desdigo
de aquellos preceptos graves . . .
He dexado parte de ellos . . .
porque lo quiere assí el uso
que no se sujeta al arte.

2) El pensamiento es ligero
bien pueden acompañarme
con él, do quiera que fuere . . .

lich wahr." [1]) Mit diesem ausgestreckten Finger der Anzeigehand sucht Cervantes öfter unglaubliche Scenen, als geschichtsgetreue, dem Zuschauer und Leser unter den Fuss zu geben, als Apostat auch von jener unverjährbaren Vorschrift und Regel der Poetik: dass in der Poesie, im Drama vor Allem, das Wahrscheinliche (simillima veris) das Wahre sey, und das geschichtlich Wahre dagegen mit Haut und Haaren: das Unwahre, Unmögliche.

Demselben Finger, der im Texte des Stückes Reclame für die geschichtliche Wahrheit der dramatischen Fabel macht, begegnen wir in Cervantes' Comedia: 'La gran Sultana Doña Catalina de Oviedo' [2]), welche Catharina von Oviedo auch wirklich des Dichters Zeitgenossin war und, nach einem Leben voll Abenteuer, zur Sultanin 'Zoraida' [3]) erhoben, Christin blieb, Beschützerin der Christen war und im Harem des Grosstürken Murad Geschmack und Sinn für die spanische Literatur weckte. Die Comedia von der „grossen Sultanin" ist übrigens reich an Pinselstrichen, des Cervantes würdig. Besonders ergötzlich wirkt der Gracioso Madrigal, die unerbittlichen Neckereien, womit er dem Gran Cadi zusetzt, gegen den er sich anheischig macht, dem Elephanten der Grossherrin das Sprechen beizubringen, und der ihn immer wieder daran erinnert, bis Madrigal seinen Lehrstuhl für den Elephantensprachunterricht [4]) verwünscht und verflucht.

Dank dem Helden in Cervantes' achter Comedia, dem Bauerburschen und Heirathsvermittler, 'Pedro de Urde Molos', ist die ganze Comedia ein Hochzeitspolterabend, wobei das Stück

1) Todo esto es verdad de la Historia. — 2) Um 1602 gedichtet, wo das Abenteuer am Hofe zu Valladolid Aufsehen erregte. In der zweiten Jornada dieser Comedia heisst es von der Sultanin Catalina:

Se vino á Constantinopla,
Creo el año seiscientos.
„Sie kam nach Constantinopel
Ich glaub' im Jahre sechzehnhundert."

3) Sie verschmäht den türkischen Namen, stolz auf ihren christlich adeligen Familiennamen 'de Oviedo': 'He de ser Christiana', bedeutet sie gebieterisch dem zärtlichen Sultan Murad und führt ihre Sache durch. — 4) quella elefantil Cathedra mia.

24*

selbst in Stücke und Scherben zerschlagen wird und in kochgeschirrliche Brüche geht. Zigeuner, die mit zischelnder Zunge [1]) rothwälschen, Bauernbreughelhochzeiten, dass die Scenen wie die Röcke der Brautjungfern fliegen. Pedro de Urde Molos, der als Blinder mit einem andern Blinden vor dem Fenster einer Wittwe, Marina, Seelen aus dem Fegefeuer plärrt, mit deren Einer Pedro die Seele des nervus rerum der Wittwe aus dem Beutel betet, mit der Zigeunerbande, als Zigeuner, unter einer Decke spielend. Mitten unter diesen der König, von der Hirschjagd mit seinem Gefolge kommend, so ohne alle Motivirung, so zerfahren Alles durcheinander, wie die Töpfe, die Mephistopheles mit dem Stiel des Fliegenwedels in der Hexenküche entzweischlägt, und eine Königin, die dem gesammten Personal, wie dort die Hexe ihren Küchenjungen, den Meerkatzen, über die Köpfe kommt, aber wie eine Walpurgishexe, um sich in den gemeinschaftlichen vom Könige, als Ceremonienmeister, angeführten Bauern- und Zigeunertanz zu mischen. In der dritten Jornada setzt Pedro sein Beutelschröpfen bei der Wittwe, als Einsiedler verkleidet, fort, und betet ihr die Seele von Mann und Sohn aus dem Fegefeuer, die dem frommen 'Padre' dafür die Füsse küsst, dieser aber meint, 60 Scudos für ihres Mannes Seelenerlösung und 40 für die ihres Sohnes, dürften sich wirksamer erweisen, als viertausend Hand- und Fussküsse. Ein 50 runde Thälerchen nebst zwei gelben Füchsen könnten wohl auch der Tochter arme Seele aus den feurigen Ketten der Fegeflammen befreien. [2]) Und so im Verhältniss das erforderliche Lösegeld, behufs Milderung der Seelenfeuerpein ihrer Vettern und Basen, von deren Qualen in den Fegegluthen er eine grauenerregende Schilderung entwirft. Die fromme Wittwe geht hinein das Geld holen und bringt ihm eine „Katze" voll Goldes. [3]) Könnte eine lutherische Komödie „Tetzel's Ab-

1) han de bablar ceceoso.

2) Cincuenta y dos amarillos
pide redondos, seneillos,
ó ya veinte y seis doblados
con que serán quebrantados
des sus prisiones los grillos.

3) un gato lleno.

lasskasten" ärger verhöhnen? Diese Kühnheit eines spanischen Dichters ist das einzige Bemerkenswerthe in der 'Comedia de Pedro de Urde Molos' und betet des Dichters Seele aus dem Fegefeuer der kritischen Verdammniss. Als Student verkleidet, beruft sich Pedro selber ob der vielen Vermummungen und Charaktermasken, worin er sein Wesen treibt.[1]) Nun treibt er mit Federviehbauern und Schauspielern ein Scenengewirbel, dass man mit dem Schauspieler No. 2 (aber den Dichter) fragen möchte: „Welche Wetterfahne drillt euch herum, dass euer Verstand solchermaassen wirbelt?"[2]) Zuletzt kommt ein Dichter mit einer Comedia, dem sich Pedro als fertigen Schauspieler vorstellt und dies durch einen Vortrag von Regeln für Schauspieler und Schauspielkunst erhärtet, die der Prinz von Dänemark unterschreiben würde. Die Comedia in der Comedia wird dem König und der Königin vorgespielt, und von Pedro exponirt, der den „König" im Einschiebselstücke vorstellt und die Königin vor demselben um den einzigen Gefallen bittet, dahin zu wirken, dass nur Berufene und vorher Geprüfte[3]) Komödien dichten und spielen sollen. Damit hat das Vorspiel und die 'Comedia de Pedro de Urde Molos' selbst ein Ende, so dass die Comedia in der Comedia ausserhalb derselben, hinter den Coulissen nämlich, „dort drinnen", zur Vorstellung kommt, wo König und Königin schon ungeduldig harren, wie Pedro dem Publicum ankündigt[4]); für seine Comedia, deren Held er ist, ein plaudite erbittend, in welches unsere Leser schwerlich einstimmen, vielmehr fragen werden: „Ist das derselbe Cervantes? Verfasser des D. Quijote, der Novelas Exemplares, der Viaje del Parnaso?" — Und der acht

1) Valgame Dios, qué de trages
he mudado, y qué de oficios,
que de varios exercicios.

2) ¿ Que vendoval os ha dado,
que así el sesso os desvanece?

3) Preceda examen primero.

4) Ya vén vuessas mercedes, que los Reyes
aguardan alla dentro . . .

Entremeses,

der „acht Zwischenspiele?“ — nehmen wir die Frage auf, sie mit diesen Zwischenspielen selbst, zugunsten von Cervantes' Genie auch für's dramatisch Komische, beantwortend. War jenes Pyrgoteles' Viergespann aus Elfenbein darum ein geringeres Kunstwerk, als des Skopas auf Tempelgiebeln ragende Quadrigakolosse, weil jenes eine Fliege bedecken konnte? Gottes Wundergebilde sind in ihren kleinsten Geschöpfen nicht minder erstaunlich, als in den grössten:

„Ich habe mir zu Ruhm und Preis erschaffen
Die Menschen, Löwen, Ochsen, Sonne;
Doch Sterne, Kälber, Katzen, Affen,
Erschuf ich mir zu meiner eignen Wonne.“

lässt den Weltschöpfer der Dichter sprechen, der freilich ein grösserer Meister im Kleinen als im Grossen war, und dem lyrische „Intermezzo's“, die lyrischen „Katzen“ und „Affen“, besser gelangen, als „Löwen“ und „Sonnen“ der Lyrik hohen Styls, als Schöpfungslieder, wie sie die Erzengel und Sonnen selber singen; Goethe's z. B. im „Vorspiel zu Faust“, das erhabenste Schöpfungslied im Intermezzo-Styl, wie sein Entremes, die „Walpurgisnacht“ im parodischen, und das eben nur der Schöpfer des „Faust“ dichten konnte. „Wer gross im Kleinen, ist grösser noch im Grossen.“ Der König, der an Hofnarrenzwergen seine Freude hat, kann auch sein ganzes Volk dazu machen. Die kleinen Rüpelspiele, die Entremeses, sind Thalia's Hofnarrenzwerge, die Bergmännlein des Musenberges, die für Riesen Schwerter und Helme schmieden, desgleichen für Riesennarren, wie Don Quijote, mit dem sie verwandten Geschlechtes sind, wie sich die Pygmäen desselben Ursprungs mit den Titanen rühmten. Sie schlüpfen zwischen die Acten eines Stückes, wie die Gnomen zwischen Felsspalten, die sie mit edlen Metallen füllen; oder stopfen sie, wie die Buschmännchen in den Königshainer Bergen, mit anscheinbarem Laub aus, das sich in den Händen der ihnen freundlich Gesinnten in Goldstücke und blanke Thaler verwandelt. Solcher Art sind die acht Zwischenspiele des Cervantes, über die wir aber, klein, winzig und abgesagte Feinde wie sie von allen Längen und Breiten sind, uns auch kurz fassen müssen. Zumal der

deutsche Leser die trefflichen Uebersetzungen von Dohrn [1]), Friedr. v. Schack [2]) und in neuester Zeit von Hermann Kurz [3]) zur Hand hat. Wir lassen sie, dem Aufmarsche der Wichtelmännchen gemäss, Eines nach dem Anderen, an uns vorüberhuschen.

I. El Retablo de las Maravillas.

„Das Wundertheater;“ in Prosa. [4]) Der Schauspieldirector Chanfalla Montiel spielt den Honoratioren des Städtchens Algarrovillas, den gestrengen Herren von der Obrigkeit: Bürgermeister, Alcalde, Regidor, Stadtschreiber u. s. w. im Hause des Regidors auf seinem vom „weisen Dumbarto gebauten“ und zauberdurchdrungenen „Wundertheater“ „unerhörte und nie gesehene Wunderdinge“ in des Wortes buchstäblichster Bedeutung vor, da die hochachtbare in ihren Standespersonen vertretene Bürgerschaft des Städtchens Algarrovillas auch nicht den leisesten Schatten einer Spur von den „unerhörten und nie gesehenen Wunderdingen“ zu hören und zu sehen bekommt, die Montiel's hochlöbliches Publicum aber gleichwohl mit weitaufgesperrten Augen und hochgespitzten Ohren zu schauen und zu hören die zuversichtlichste Ueberzeugung hegt, aus Furcht vor dem „Tropfen Judenblutes“ in den Adern, das, laut Montiel's, im Namen des weisen Dumbarto, vorangekündigter Warnung, jeder Zuschauer verrathen würde, falls er so unglücklich wäre, nichts von den vorgespielten Wunderdingen zu hören und zu sehen. Der Alcalde, Benito Repollo, ist seiner Wunderschaufähigkeit, aufgrund des „vier Finger hoch Alt-Christen-Fetts auf den Rip-

---

1) Span. Dramen II. S. 287 ff. — 2) Spanisches Theater, I. S. 323 ff. — 3) „Cervantes' Neue Zwischenspiele.“ (Verlag des bibliographischen Instituts, Hildburghausen 1868). — 4) v. Schack (Anmerkungen zu den Zwischensp. d. Cerv. 4): „Diese kleine köstliche Farce, die man unbedingt zu den gelungensten Hervorbringungen des Cervantes zählen darf, ist von Piron in der komischen Operette: 'Le faux prodige', nachgeahmt worden.“ Spanische Erfindung im Drama war überhaupt die fette Pharaokuh, welche die magere französische Kuh verschlang, und mager blieb wie zuvor.

pen" [1]), so gewiss wie seiner Alcaldenschaft. Demgemäss sagt denn Repollo's Tochter, Teresa, zu ihrer Freundin, Juana Castrado, Tochter des Regidors, Juan Castrado: „Käm' ich nur so sicher in den Himmel, wie ich das Theater mit allen seinen Figuren sehen werde!" Nach einem kräftig-feierlichen Anruf an den weisen Magier Dumbarto, verkündet Chanfalla Montiel die Erscheinung des „riesenstarken Simson, wie er die Säulen des Tempels rüttelt." Montiel schreit ihm zu: „Halt, halt, du tapfrer Held! Um Gotteswillen halt!" Benito Repollo mischt seinen Angstruf mit dem des Theaterdirectors: „Halt ein! Donnerwetter, halt ein! Das wär' mir eine schöne Geschichte, wenn wir, anstatt lustig zu seyn, zu Brei gequetscht würden! Alle Wetter! halt er ein, Herr Simson! Ich sag's ihm ganz im Guten!" Nur der Stadtschreiber Capacho wundert sich im Stillen: „Es ist doch seltsam! Ich sehe von Simson nicht mehr, als der Gross-Mogul!" — und glaubt doch zu wissen, dass er keinen Tropfen Judenblut im Leibe hat. Nun warnt Montiel's Ehefrau, Chirinos, ihren Mann vor dem eben heranstürzenden wilden Stier, der neulich in Salamanca einen Tagelöhner umgebracht hat, und ruft ihm zu: „Wirf dich nieder!" "Werft euch alle nieder!" schreit Montiel, und die ganze gestrenge Obrigkeit stöhnt am Boden hingestreckt aus Angst vor dem Stier, ob dessen braun-gräulicher Farbe sich der Alcalde schüttelt, und auf dessen Hörnern die aufgespiesste Juana Castrado zu zappeln zetert. Schaaren von Mäusen rücken an, vor denen die Mädchen, lautschreiend, die Röcke zusammennehmen, und gegen die sich Benito, Gott im Stillen dankend, durch seine engen Hosen geschützt preist. Wolkenbrüche entleeren sämmtliche Gewässer des Jordans, die Benito den Rücken hinunter laufen fühlt „bis in die Hosen" [2]), unbeschadet ihrer Enge. Die paar Dutzend reissenden Löwen und Honigbären, die Chirinos anmeldet, ver-

1) Quatro dedos de cnjúndia de cristiano viejo rancioso tengo sobre los quatro costados de mi linage. „Rancioso", vor Ahnenalter „ranziges" Christenfett, und Familienstolz auf diese Ranzigkeit und Wunderschangewissheit — welcher Pinselstrich! — 2) hasta la canal muestra, „bis in die Hauptdachrinnen", heisst es im Text. Wo dem Alcalde diese Entremesen-Hauptdachrinne sitzt, deutet die Uebersetzung decent verblümt an.

bittet sich Benito ernstlich, ohne Rücksicht auf die „herculischen Kraftstücke mit blossen Schwertern“, die sie, die Löwen und Honigbären, ausführen sollen. Dagegen freut er sich über die nun zu unsichtbarem Vorschein kommende Herodias, die berühmte jüdische Tänzerin. „Und was sich die Dirne zu schwenken und zu drehen weiss.“ Sein Neffe Lorenzo muss mit ihr die Sarabanda tanzen. Der Neffe tanzt die Sarabanda und Chacona mit der luftigsten aller Tänzerinnen, dass ihr das imaginäre Röckchen um die apokryphen Lenden wirbelt, und Onkel Benito ihm zujauchzt: „Nur zu, Junge, nur zu! Halte dich wacker mit der hübschen Judendirne.“

Die Vorstellung unterbricht ein Quartiermeister (Furrier), ein wirklicher Quartiermeister, der dreissig Mann Einquartierung anmeldet. Benito flucht dem weisen Dumbarto, der nun auch diese apokalyptische Bestie herschickt, und bleibt gegen alle Vorstellungen vonseiten des Quartiermeisters, dass dieser kein Wunderthier sey, sondern ein Quartiermeister von Fleisch und Blut, taub. Benito verlangt die abermalige Erscheinung der Herodias, mit der sein Neffe Lorenzo wiederholt die Sarabanda tanzt:

„Recht so, Junge, brav! spring mit ihr herum, bis ihr der Athem ausgeht! So recht! Meiner Seele! die Dirne ist doch wie pures Quecksilber. Lustig! heisa! hopsasa!“ Quartiermeister. Sind die Leute toll? ... Capacho Ei! sieht denn der Herr Quartiermeister die Tänzerin Herodias nicht? Quartierm. Alle Teufel! was für eine Tänzerin sollt' ich denn sehen? Capacho Aha! Basta! ex illis est.[1]) Bürgerm. Ja, ja, der Herr Quartiermeister gehört zu denjenigen! er gehört zu denjenigen! er gehört zu denjenigen! Quartierm. Ei! so schlag das Donnerwetter hunderttausendmal drein! Bei Gott im Himmel, wenn ich meinen Säbel herauskriege, so verkriecht Ihr Euch in die Mauselöcher! Capacho. Basta! ex illis est! Benito. Genug, er gehört zu denjenigen, weil er nichts sieht. Quartierm. Verwünschtes Lumpenpack! wenn Ihr noch einmal sagt, dass ich zu denjenigen gehöre, so prügle ich Euch, dass kein Knochen ganz bleibt. Benito. Oho! ein Ketzer und Bastard sollte Courage haben? Nein, wir können's getrost sagen: ex illis est! ex illis est! Quartierm. Das verfluchte Gesindel! Aber wartet, Euch soll die schwere Noth — (zieht den Säbel und schlägt drauf los, Einige machen sich aus dem Staube, Andere fallen übereinander her. Benito prügelt den Rabelin[2]),

1) Einer von denen, die Judenblut in den Adern haben. — 2) Ein Knirps von Musikant, der die Vorstellung mit seinem Geklimper begleitet,

Alles ist in Verwirrung). Chirinos. Der Teufel ist uns mit dem Trompeter und den Soldaten beigesprungen. Sie kommen wie gerufen. Chanfalla. Der Ausgang war so glänzend wie möglich. Die Wunderkraft unseres Theaters bleibt vollkommen bei Ehren und morgen können wir's im Städtchen zeigen. Wir blieben Sieger in dieser Schlacht. Victoria! Hoch Chirinos und Chanfalla!"

Damit schliesst dieses merkwürdigste aller Entremeses. Ein Splitterchen von Don Quijote's Sparren: Phantasmen für Wirklichkeiten zu halten, und Wirklichkeiten für Phantasmen, dem Gehirne der gesammten Obrigkeit eines spanischen Städtcheus angeflogen, hier aber mit der auf jenen bigottkirchlich altchristlichen Wahn zielenden Pointe, der die ganze spanische Nation beherrschte als Furcht vor dem leisesten Verdacht einer Abstammung von jüdischem Blut. Die Folgen solchen Wahnes: blödsinnigster Wunderglaube und Wunderschau; Hallucinationen aus dem Stegreif von ungeheuerlicher Lächerlichkeit in den Köpfen der Gesammtobrigkeit eines Städtchens durch blosse Hinzielung auf den jüdischen Blutstropfen von einem Marktgaukler erzeugt, diese den Nationalwahn selbst wiederspiegelnde Geisteskrankheit als lustigen, scheinbar so sinnlosen Schwank behandeln — man weiss nicht, ob man über die Kühnheit und Geistesfreiheit des Dichters, oder darüber erstaunen soll, dass dieser Dichter ein Entremes wie: „das Wundertheater", das einzige von aristophanischer Komik beseelte Scherzspiel, schreiben, und selber doch in den Verfolgungs- und Ketzer- und Judenverbrennungseifer so tief verstrickt seyn konnte, wie jeder Andere seiner Zeit- und Volksgenossen; der das „Aha! Basta! ex illis est!" seinen Stadtschreiber, Capacho, und alle übrigen mit so zermalmender Ergötzlichkeit verspotteten Hallucinanten des Städtchens Algarrovillas konnte rufen lassen, und der doch selbst „Einer von denjenigen" war, die am lautesten und eifrigsten in dieses seit dem katholischen Königspaar von den Priestern in Schwung gesetzte „Hephep", in dieses „ex illis est", einstimmte! Welcher Oerindur erklärt diesen Zwiespalt der Natur? Es sey denn unser bewährter und erprobter Oerindur: das Parallelschema, dessen

und über dessen Kleinheit und katzenjämmerliche Musik der Alcalde, Benito Repollo, so oft er ihn ansieht, sich blitzblau ärgert. Eine der komischsten beiherspielenden Züge der spanischen Zwischenspiele.

vielseitiger Erfahrung zufolge allerdings der Widerspruch mit sich selbst, die Negation des eigenen Wahnes, der Schatten, mit einem Wort, der bei andern nichtspanischen Menschenkindern, auf seiner je nach dem Beleuchtungspunkte ausgeführten Rundreise um den Körper, doch stets und immerdar an Sohle und Ferse gefesselt bleibt; bei spanischen Leibern und Geistern dagegen von wesenhaftestem, von noch so festem, gesundem und hellem Gehirn, wie Cervantes eines hatte, sich von Ferse und Sohle loslöst, und ganz gemüthlich neben seinem Körper, äusserem und innerem Menschen, einherläuft, oder auch Arm in Arm mit ihm dahinschlendert. „Die Wunderkraft unseres Theaters bleibt vollkommen bei Ehren", ruft endgültig der Wundertheater-Director, Chanfalla, zur Freude seines Weibes, Chirinos. Was nicht alles für Wunderschaubuden können hinter Chanfalla's Wundertheater stecken! von Tetzel's Zettelkasten bis zu dem Riesenkasten in Rom, zu dem er sich aufblähte, und von diesem bis zu den Congregationsbauten und Schulen der Gesellschaft Jesu und den Glaubensgerichtspalästen der Inquisition! Ja bis zum chimärenhaftesten visionärtollsten aller Sinnesdelirien, das die ganze katholische Welt zu einem Chanfalla-Wundertheater äfft: bis zur aufgeredeten Infallibilitäts-Hallucination! „Hoch Chirinos und Chanfalla!" ist des Letztern letztes Wort. Wen nicht Alles könnte man hinter Chirinos und Chanfalla vermuthen! Isabella und Fernando, Ximenes und Torquemada, Felipe II. und die Inquisition — die Chanfalla's von Haus aus; die zu Wundertheater-Charlatans durch Beruf und Mission ordinirten Loyoliten; die zu Volkshirnverdrehern und Hallucinatoren durch Ordensstatut geweihten Chanfalla's: die Chanfalla's der Gesellschaft Jesu — Wen nicht Alles! Dachte Cervantes an so etwas? Ja und Nein: mit seinem gesunden, festen, von den neckischsten ironischen Lichtern erhellten Poetengehirn — Ja! Mit diesem selbigen Gehirn, aber von seinem, den spanischen Parallelerscheinungen gemäss, Arm in Arm mit ihm einherwandelnden Schatten verdunkelt — Nein! Zwischen Ja und Nein also hin und herpendelnd, wie die „Philosophie des Unbewussten" zwischen Bewusstseyn und nichtbewusster Philosophie und Nichtphilosophie, in traumhellem Zustande duselt. Diese Philosophie könnte einem spanischen Gehirn entsprungen seyn. Auch in ihr

lustwandelt das Bewusste mit seinem Unwesen, seiner Negation, seinem Schatten, Arm in Arm im Irrgarten der Erscheinungswelt. — Doch so viel steht fest: von allen Auslegungen die nichtigste ist die der schöngeistigen, nach dem blossen Schaugenuss sich Finger und Lippen beleckenden Kunstkritik, welcher zufolge Cervantes, ein viel zu romantischächter Poet, um überhaupt einer Absicht bei seinen Compositionen Raum zu geben, wenn ihm bei seinem „Wundertheater“ wirklich eine dergleichen vorgeschwebt hätte, nur diese Kunstabsicht gehabt haben könnte: die Leichtgläubigkeit eines kleinstädtischen Theaterpublicums in einer Schnurre lächerlich zu machen. Wenn diese triviale Färberkritik, angenommen, Cervantes hätte eine ausschliesslich literarisch ästhetische Satyre bezweckt, sich doch mindestens zu der jedenfalls inhaltreichern Deutung hätte emporschwingen können: Cervantes habe mit seinem „Wundertheater“ vor der allzugrossen Illusionsfähigkeit des Theaterpublicums warnen wollen, vermöge welcher dasselbe in einem leeren, durchaus nichtigen Stück, in einem Nichts von Theaterstücke, Wunder zu sehen vermeint. Mit solcher Absichtserklärung hätte dann freilich die auf eitel literarischen Genuss ausgehende Dramaturgie sich selbst in's Gesicht geschlagen, da kein Theaterpublicum erpichter auf derlei Stücke von absoluter Inhaltslosigkeit, auf die von Nichts erfüllten Stücke ist, als sie, die Aesthetik der tendenzlosen Selbstzwecksnichtigkeit, die in Cervantes' Wundertheater die blutigste Persiflage ihrer Doctrin erkennen müsste, wenn sie sich zu einer solchen Selbstkenntniss zu erheben vermöchte. Wie unendlich weit sie noch zur Stunde von dieser Selbsterkenntniss ist, das beweist ihr jüngster Ausläufer, die schon beregte, „Aphorismen über das Drama“ überschriebene Katharsislehre, die das buddhistische Nichts, die Nirwanaseligkeit des Nichtseyns und Nichtsseyns als höchsten Zweck der Tragödie aufstellt.[1]) Diese Theorie der dramatischen Kunst muss folgerichtigerweise in der hochlöblichen Zuhörerschaft des visionären Städtchens Algarrovillas, des spanischen Abdera, das Ideal eines Theaterpublicums nach ihrem Geiste und Herzen, und in sich selbst deren einzig adäquate

1) „Aphorismen über das Drama“ von E. v. Hartmann (Deutsche Vierteljahrschrift, Jänner-März 1870. S. 275).

Poetik erblicken, nach welcher der hochweise Gobernador (Bürgermeister) des Städtchens, der licenciado Gomecillos, seine „zweiundzwanzig nagelneue Komödien, die sich gewaschen haben" [1]), allein gefertigt haben konnte.

Schliesslich erinnern wir noch an das verwandte Motiv von aufgeredetem Sehen nicht vorhandener Wunderdinge, das auch zu einer Erzählung in des Prinzen Don Manuel Exempelbuch, 'El Conde Lucanor' [2]), den Stoff lieferte. Ob es Cervantes dorther entlehnt, lassen wir dahingestellt.

II. La Cueva de Salamanca.
(Die Höhle von Salamanca). [3])

Der fahrende Student heisst hier Carraolano, dem Christina, Magd der Frau Leonarda, aus Mitleid ein Nachtlager auf dem Strohboden für die eine Nacht angewiesen, und den Frau Leonarda an dem heimlichen Schmausgelage theilnehmen lässt, das sie mit ihren Zechbrüdern, dem Sacristan, Reponce, ihrem muthmaasslichen Buhler, und dem Barbier, Meister Nicolas, dem Liebsten ihrer Magd, während der Abwesenheit ihres Mannes, Pancracio, veranstaltet, der zur Hochzeit einer nahen Verwandten gereist ist, nach einem herzbrechenden Abschied von der Frau, wobei diese in Thränen zerfloss und vor Trennungsschmerz in Ohnmacht fiel. Ein unterwegs gebrochenes Wagenrad veranlasst die plötzliche Wiederkehr des sich von seiner Frau so zärtlich geliebt wähnenden Gatten, Pancracio. Eben tanzt, die Guitarre spielend, der Sacristan, Reponce, den geistlichen Rock hochaufgeschürzt, ein munteres Tänzchen, bei jeder Capriole wiederholend: „Süsse Nacht, süsse Zeit, süsses Mahl und süsse Liebe." [4])

---

1) Porque yo tengo mis puntas i collar de poeta, i picome de la farándula i carátula. Veinte i dos comedias tengo, todas nuevas ... Esc. IV. Unter „farandula" und „carátula" kann unser Bürgermeister Licenciat nur eine Philosophie des Drama's im Sinne der „Aphorismen über das Drama" verstehen. — 2) Gesch. d. Dram. VIII. S. 354 ff. — 3) „Die Handlung dieses Zwischenspiels ist auf den nämlichen alten Volksschwank gegründet, der zu dem fahrenden Schüler des Hans Sachs und zu der französischen Oper: Le Soldat magicien Anlass gegeben hat." v. Schack a. a. O. Anm. 6).

4) ¡Linda noche! ¡linda rato!
¡Linda cena! ¡linda amor!

— Klopp, klopp! lautes Pochen an die Hausthür, stark und stärker. Frau Leonarda, die ihren Mann an Stimme und Pochen erkennt, heisst die lustigen Gesellen sich geschwind mit dem Esskorb in die Kohlenkammer verkriechen. Der Student travestirt den Kehrreim des Sacristan, die Beine zum Davontanzen schwenkend: „Garstige Nacht! böse Zeit! schlimmes Mahl und schlimme Liebe!" [1]) und flüchtet auf den Heuboden. Kaum ist Pancracio eingelassen, und hat sein liebes, wegen des Unfalls mit dem gebrochenen Wagenrad sich ängstigendes Weibchen getröstet, als der Student, erstickend in dem engen Strohverschlag, laut nach Luft und Hülfe schreit, und von Christina aus dem Versteck geholt, die Haare und Kleider ganz voll Stroh, vor dem einigermaassen verblüfften Pancracio dasteht. Schnell hat sich der Student der Zauberhöhle von Salamanca [2]), seiner Hei-

---

1) ¡Fea noche! ¡amargo rato!
¡Malac ena! ¡i peor amor!

2) Cervantes' Entremes knüpft das lose und lockere, in Manier des Boccaccio und der normännischen Jongleurs behandelte Grundmotiv nur lose und locker an die Volkssage von der Wunderhöhle zu Salamanca. Cervantes' Nachfolger, der grosse dramatische Dichter, Alarcon, als der „Geistreiche" vorzugweise zu kennzeichnen, nimmt in seiner Comedia de Magia*), 'La cueva de Salamanca', die Volkssage von der Wunderhöhle und diese selbst als Mittelpunkt der dramatischen Fabel. Vorbehaltlich einer, entsprechenden Ortes, näheren Erörterung, deuten wir an dieser Stelle nur die Hauptstriche an. Der als Dichter, Gelehrter und Zauberer auch uns von bester Seite schon bekannte Don Enrique Marques de Villena, Besitzer eines wahrsagenden metallnen Kopfes**), um den er den Teufel geprellt, indem er ihm statt seiner Seele nur seinen Schatten preisgab.***) Diesen verzauberten Kopf versetzt die Sage in die Höhle von Salamanca. Von Sieben, die in die Höhle eindringen, kehren

---

*) Zauberkomödie, dergleichen auch 'Comedias de Teatro' oder de tramoya (Machineriekomödien) genannt wurden. — **) Vgl. D. Quijote II. c. 62, das vom „verzauberten Kopfe" handelt („cabeza encantada, cabeza sabia, cabeza habladora, cabeza respondona, y admirablo cabeza", vom Besitzer genannt). — ***) Das Keimkorn zu Chamisso's „Peter Schlemihl", das dikotyledonische Keimkorn, das ebenfalls nur dem spanischen Anschauungs-Dualismus entspriessen konnte.

math, erinnert und beschwört zurstelle „zwei Teufel in menschlicher Gestalt", einen Korb voll Esswaren und Leckerbissen zu bringen. Pancracio bittet nur um anständige, nicht gar zu fürchterliche Teufel. Da sind sie schon, die Schmaus- und Zechteufel mit dem vollen Speisekorb, die Frau Leonarda, sich bekreuzend, so anffallend ähnlich dem Sacristan und Barbier findet. Pancracio gestattet den beiden Teufeln, der Mahlzeit zusehen zu dürfen, da Teufel ja ohnehin nicht essen. Teufel-Barbier berichtigt diese falsche Vorstellung: In der Regel ässen zwar die Teufel nicht; er aber und sein College gehören zu den Teufeln, welche essen [1]) und nimmt, bevor er thatsächliche Beweise davon ablegt, die Guitarre zur Hand und singt ein so hübsches Liedchen von der Höhle zu Salamanca, dass wir uns nicht entbrechen können, Text sowohl wie Herrn v. Schack's meisterliche Uebersetznng, als Arabeskenverzierung zu unserem Texte unten mitzutheilen. [2])

immer nur Sechse aus der Höhle wieder.*) Hauptpunkt in Alarcon's Zauberkomödie ist: die Verbindung der Sage mit dem Treiben der Studenten zu Salamanca. Ein Abkömmling der Marques de Villena, Zauberer wie sein Ahnherr, besucht die Höhle und erfährt von den Studenten, dieselbe sey das Studirzimmer eines alten Studenten, der darin Vorlesungen über die Magie halte. Beide Magier, der alte Student und der Nachkomme des Marques, überbieten einander in Zauberkünsten, den Studenten zum Vortheil, die sie vor den Folgen ihrer tollen Streiche durch Teufelskünste sicher stellen. Nach einer siegreichen Disputation eines Doctors der Theologie mit dem alten Studenten, muss dieser mit seinem Collegen, dem Urenkel der Villena, der Magie entsagen. Francesco de Roja's Comedia: „Lo que queria ver el marques de Villena"**) (Was der M. von Villena sehen wollte"), behandelt denselben Gegenstand.***) — 1) Si comen algunos; pero no todos. Nosotros somos de los que comen.

2) Sacristan.

Oygan los que poco saben
lo que con mi lengua franca
digo del bien que en sí tiene.

*) — de siete que entran
Los seis vuelven a salir,
Y el uno dentro se queda.

Comed. de Juan Ruiz de Alarcon Part. 1. p. 96. (Madr. 1628. Bibl. de autor. Esp. ed. Hartzenb.) — **) Madr. 1640. P. II. — ***) Vgl. Bd. VIII. S. 724.

Barbero.

La cneva de Salamanca.

Sacristan.

Oygan lo qne dexó escrito
de ella el bachiller Tudanca
en el cuero de una yegua,
que dicen que fue potranea,
en la parte de la piel
que confina con el anca,
poniendo sobre la nubes

Barbero.

La Cueva de Salamanca.

Sacristan.

En ella estudian los ricos,
i los qne no tienen blanca;
i sale entera i rolliza
la memoria qne está manca.
Siéntanse, los que allí enseñan,
de alquitrán en una banca;
porqne estas bombas encierra.

Barb.

La Cueva de Salamanca.

Sacrist.

En ella se hacen discretas
Los mozos de la palanca,
i el estudiante mas burdo
ciencias de su pecho noranca,
A los qne estudian en ella
ninguna cosa les manca
viva, pues, siglos eternos

Barb.

La Cueva de Salamanca.

Sacrist.

I, nuestro conjurador,
si es á dicha de Loranca,
tenga en ella cien mil vides
de uba tinta i de uba blanca,
i al diabló que le acusare

que le den con una tranca,
i para el tal jamás sirva

Barb.

La Cueva de Salamanca.

Sacristan.

Hört, Ihr Klugen und Ihr Dummen,
Höre, wissbegier'ge Welt,

Barbier.

Dass die Höhle Salamanca's
Einen selt'nen Schatz enthält

Sacristan.

Baccalaureus Tudanca,
Jener grosse Wissensheld,
Spricht in seinem Zauberbuche,
Das er schrieb auf ödem Feld
Zu der Zeit, wo dumpf und heiser
Nur der Eule Krächzen gellt,
Und der Mond mit bleichem Strahle
Geisterhaft die Nacht erhellt,

Barbier.

Von der Höhle Salamanca's,
Die er über Alles stellt.

Sacristan.

Dort erlangt der Kranke Heilung,
Und der Arme Gut und Geld;
Dumme werden dort zu Weisen,
Und der Feigling wird ein Held;
Feinde, die sich bitter hassten,
Leben freundlich dort gesellt,
Und ein Jeder kann dort finden,
Was ihn reizt und ihm gefällt,

Barbier.

Da die Höhle Salamanca's
Solchen Wunderschatz enthält.

Sacristan.

Dort ist für die Lernbegier'gen
Ein Katheder aufgestellt,

Und darauf ein Haupt von Bronze,
Welches weise Reden hält;
Rings umher, auf Bänken lagernd
Lauscht ihm die Studentenwelt,
Bis es selbst dem dümmsten Tropfe
Schuppengleich vom Auge fällt,

Barbier.

Da die Höhle Salamanca's
Solche Zauberkraft enthält.

Sacristan.

Unser Herr Beschwörer aber
Möge reich an Gut und Geld
Und an allen Schätzen werden!
Werd' ihm nie sein Glück vergällt!
Seine Truh'n und Säcke seyen
Stets vom Ueberfluss geschwellt,
Und er werde nimmer, wie es
Andern wohl geschieht, geprellt!

Barbier.

Hoch die Höhle Salamanca's!
Hoch vor Allem auf der Welt!

Christina.

Da sieht man doch, dass die Teufel auch Poeten sind.

Barbier.

Und umgekehrt sind alle Poeten Teufel.

Pancracio.

Sagt mir doch, Sennor — da die Teufel Alles wissen — wo sind die Zarabande, der Zambapalo, der Escarraman und alle die anderen neuen Tänze erfunden worden?

Barbier.

Wo? Nun, in der Hölle! Dort haben sie ihren Ursprung.

Pancracio.

Ja, das glaub' ich.

Leonarda.

Ich habe auch mein Kleidchen und meine Castagnetten, um den Escarraman zu tanzen; aber Anstandshalber mag ich es nicht thun.

III. El viejo zeloso
(Der eifersüchtige Alte).

Motiv und Held dieses Zwischenspiels stimmen mit dem in Cervantes „Novella" vom eifersüchtigen Estremadurer überein. [1]) Der 'Carrizales' der Novelle ist der Cañizares des Entremes, aber mit dem Körnchen Salz, das die vorwiegend komische Situation fordernde Scene bedingt, während es der Novelle hauptsächlich um das Sittengemälde und die psychologische Charakteristik zu thun ist.

Frau Lorenza, von ihrem Fünfundsiebziger, einem in Westindien reichgewordenen Krückenstösser, der den Hagestolz

---

Sacristan.

Dürfte ich Euch nur eine Zeit lang täglich Unterricht geben, so würdet Ihr den Tanz bald so trefflich verstehen, dass Niemand etwas daran aussetzen könnte.

Student.

Das wird sich schon finden. Jetzt aber kommt zum Essen, denn das geht Allem vor.

Ueber das die Komödienmoral vor den Kopf stossende Sichgütlichthun der straflos bleibenden lästerlichen Gesellschaft an Einem Tische mit dem schmählich betrogenen Ehegatten ärgert sich der Herausgeber von Cervantes' 'Ocho Entremeses'*), Don José de Cavaleri Pazos, eine blaue Puternase an den Leib, blind gegen den lässlichen Charakter des Genre's, und vor Allem blind gegen den feinen Geschmack und den behutsamen Zeichenstift des Dichters, der auch hier, in diesem zweiten Sitten schildernden Volksschwanke, die hergebrachte Licenz solcher Spiele zu naiver Scherzhaftigkeit abdämpft, das Anstössige der allgemeinen Sitte in den Busen schiebend, und in Wort und Schaustellung die heitere unverfängliche Komik wahrend. — 1) Novela del Zeloso Estremeño (Nov. Ejempl. Par. 1825. t. II. p. 1—44).

---

*) Tercera edic. Cadiz 1816 p. 17: „Se llamará Castigo de estos cachondos (geile Hunde) el que hayan participado de los manjares de la canasta . . . ? No hablemos de eso; que me enfado." Dem Barrera y Leirado zufolge, hat Don José Pazos des Cervantes „höchstsinnreiche" Entremeses durch seine Grille, sie verbessern zu wollen, nur entstellt: „con intento de mejorar estas ingeniosissimas piezas — las altera y reforma á su capricho." (Catalogo p. 88.)

mit dem Ehekrüppel vertauscht, und den schalen, widrigen Bodensatz seiner in Saus und Braus verlebten Jahre einem fünfzehnjährigen Weibchen aufgespart hatte, hinter sieben verschlossenen Gemächern aus Eifersucht, einer Leidenschaft, die bekanntlich mit dem Alter und den erlöschenden Anspruchstiteln und Mitteln sich steigert, von jeglichem Verkehr abgesperrt — Frau Lorenza, fünfzehnjähriges Weibchen, eröffnet das Zwischenspiel mit den heftigsten, erbittertsten Flüchen und Verwünschungen ihres „Peinigers, Plagegeistes, ihres Scheusals“ [1]), in Gegenwart einer Person, die der „eifersüchtige Alte“ mehr als ein Dutzend Anbeter zu fürchten alle Ursache hat; einer Person, welche, dank ihrer Springwurzel, ihrer, augenblickliche Hülfe und Genugthuung verheissenden Zunge, vor der gepeinigten jungen Frau schon dasteht; ausser besagter Springwurzel noch im Besitze einer Zauberheilwurzel, eines Alrauns in Gestalt eines hübschen, muntern Bürschchens, das zu lieben und zu schweigen weiss, und dankbar für die Dienste ist, die man ihm leistet [2]); — kurz, in Gegenwart der Nachbarin, Hortigosa, der 'Celestina' des Zwischenspiels. Und welchen Zwischenspiels! Dass sich die Teufelin Eifersucht, deren fürchterlichste Hölle das Brustgerippe eines Fünfundsiebzigers ist, sich seiner erbarme! Eines Zwischenspiels, dem Frau Lorenza's Nichte, Cristina, den Segen ertheilt, aus Hass gegen den Peiniger ihrer Tante, und noch mehr aus Ingrimm gegen den alten Peiniger. [3]) Cristina hasst das Alter am Alten, nicht wie die Sünde, nein, bis zur leidenschaftlichen Liebe der Sünde, so leidenschaftlich, dass sie, in majorem gloriam des Zwischenspiels, sich von Nachbarin Hortigosa „ein kleines niedliches Mönchlein“ ausbittet, „mit dem sie sich erlustigen könne.“ [4]) In Cristina's Augen giebt es nur Eine Sünde: ein alter Mann zu seyn; was für Kinder der „schwarze Mann“, der Popanz, ist, das ist für Cristina der graue Mann. Hu, das Zwischenspiel, das Hortigosa, vor dem heimgekehrten Cañizares selber, in

1) mi duelo, mi yugo y mi desperacion. — 2) El mozo es como un ginjo verde (grüne Brustbeere): quiere bien, sabe callar ... — 3) Er ist ein abscheulicher Kerl, ein Hexenmeister, kurz ein Greis; weiter brauch' ich nichts zu sagen“: es un malo, es un brujo, es un viejo, que no tengo mas de decir. — 4) Señora Hortigosa, hagame merced de traerme á mi un fraylecico pequeñino con quien yo me huelgue.

Scene setzt, der sie verabscheut und doch, von ihrer Springwurzel bewältigt, sie einlässt! O Zwischenspiel, Zwischenspiel, das hinter dem Teppich spielt, den Hortigosa zum Verkauf anbietet und vor den Augen des Alten, unter Mithülfe von Frau Lorenza und Cristina, ausbreitet, dieweil „während sie den Teppich" — laut der Theateranweisung — „erheben, entfalten und besehen, hinter demselben" — o Teppich! — der Alraun eintritt in Gestalt eines „Galan" [1]), — und husch, in's Nebenzimmer, wenn noch der Alte den Teppich und die hübschen Figuren darauf mit der Lupe beäugt. O über die blödsichtige Lupe vor dem Teppich, die nicht sieht, was hinter ihr vorgeht! Dreimal O! über die sonst gespenstersichtigen Augen eines fünfundsiebzigjährigen Eifersuchtsdrachen, der auch jetzt noch, jetzt, nach beseitigtem Teppich, und nachdem Lorenza, im wilden Zorn wegen des nicht gekauften Teppichs, in's Nebenzimmer rennt, die Thür hinter sich zuschlagend und verriegelnd — auch jetzt noch, die Augen vernagelt, dasteht, und Lorenza's, in der Zwischenspielscene mit dem Alräunchen-Galan bei verschlossener Thür die Scenen-Action laut declamirenden Vortrag für Faselei hält, für einen „schlechten Spass!" [2]) Hingegen sich darüber wie ein Giftnickel ärgert, dass Lorenza aus dem verriegelten Cabinet heraus von Frau Hortigosa, der „Nachbarin", spricht, die er ärger hasst, als Molch und Kröte, und als Nichte Cristina einen alten Mann hasst. In diesem Augenblick über das blosse Wort „Nachbarin" die Krämpfe vor Aerger kriegen, wo ihn die leibhafte Nachbarin in eine solche Lage hineingeteppicht hat — ist das nicht so himmelhochkomisch, dass selbst das starke Geschlecht den drei Frauen für die ergötzliche Züchtigung solcher Ehefastenklapper als Eifersuchtsklapper-

---

1) Al alzar, y mostrar el guadameci, entra por detras de él un galan. — 2) Lorenza (im Nebenzimmer ihrer Nichte Cristina, die mit dem Alten vor der verschlossenen Thür steht) „Cristinchen! Cristinchen! Cristina. Was wollt Ihr, Tante? Lorenza. Wenn du wüsstest, was für einen köstlichen Liebsten mir das Schicksal zugedacht hat! Jung, schmuck, mit rabenschwarzem Haar! Und sein Mund duftet, wie tausend Orangeblüthen. Cristina. Jesus! Was für Albernheiten und Kindereien! Seyd Ihr toll, Tante? Lorenza. Durchaus nicht! Ich bin völlig bei Sinnen ... Cañizares. Faselst du, Lorenza? Glaub mir's, ich bin nicht aufgelegt, dergleichen Spässe zu ertragen."

gerippe eine Dankadresse in Form eines olympischen Gelächters und im Namen des gerächten Ehestandes votiren müsste? Oder will man diese mörderische, in Rücksicht auf das Weib, scham- und sittenmörderische Vergeltungskomik, um solcher Rücksicht willen, preisgeben? Wie? Ein Greis, von Natur und Sitte zum Hohepriester, zum Hüter und eifervollen Schützer alles Ehrwürdigen, der öffentlichen wie der Familiensitten, geweiht: er sollte der volksthümlichen, vom Dichter geschwungenen Spottgeissel unnahbar, heilig, sacrosanct, auch da noch bleiben, wenn er das grösste sittliche Aergerniss dadurch giebt, dass er Wesen, Zweck und Bestimmung der Ehe, die eben nur durch gesetzmässiges Nachleben diesem Zwecke, dieser Bestimmung, heilige Ehe wird, dass er, der fünfundsiebzigjährige Greis, zuerst das Sacrament der Ehe — inkraft Gottes Segensspruches: „Geht hin und mehret Euch" — zuerst frech und rücksichtslos entweiht, verhöhnt, zunichte und zuschanden macht? Noch mehr! dass er für seine Zweckerfüllungsohnmacht, für die Vertrocknung des schöpferischen, lebensprudelnden, weltauffrischenden, Mann und Weib zu Einem Leib und Einer Seele wonnigenden Liebesquells das erbarmenswürdigste Opfer seiner ekelhaften Alterssiechheit und Abgestorbenheit, die jugendliche an einen nur als Plagegeist lebendigen Leichnam gefesselte Ehebettgenossin schadlos zu halten meint durch die höllenquälerischste aller Leidenschaften, durch Eifersucht; grässlicher als jener, anstelle des unwiederbringlich entschwundenen Amor, von Psyche's Fackel im Brautbett beleuchtete Drache — ja, dieser grässlicher, weil alter Drache! Abwechselnd: alter, Eifersucht speiender Drache, mit blutaussaugendem Grabesvampyr. Heil der dichterischen Spottgeissel, die solche Todsünde gegen das Leben selbst mit lusterregendem Lachen sühnt! Die den skandalösesten aller Ehebrüche und aller Schändungen der Heiligkeit und Sittlichkeit der Ehe: die Ehekrüppelehe, den Ehebruch aus Impotenz und Altersschwäche, noch belachenswürdig scherzt und spottet! Wie? und solche komische Katharsis vollzöge sich nicht im Interesse der poetischen Lustspielmoral? Verlangen, dass diese Moral zu Ehren käme, ohne jede ärgerlichen Motive, ohne Figuren, wie z. B. die Hortigosa: das hiesse vom Dichter verlangen: Wasch mir den Kuppelpelz, aber mach ihn nicht nass. Doch die Cabinetscene

Coram populo et marito! Eine entremesische Cabinetsjustiz — als poetische Gerechtigkeit, die über allen Spass geht! — Nun ja; was denn mehr? — Wisst Ihr so genau, was im Cabinet vorgeht? Ob Lorenza nicht am Ende besser ist, als ihr Ruf — ihr Rufen aus dem Cabinet heraus? Ja diese Rufe sprechen eher zugunsten Lorenza's als ihr zum Schimpf. In solcher Situation — wer hat da Zeit und Laune zu derlei Ausplaudereien aus purem Muthwillen und Rachegelüst? Die Unwahrscheinlichkeit hebt gewissermaassen die Situation auf, oder setzt sie doch auf ein Minimum herab, das man sich schon, der eclatanten Züchtigung des Alten zulieb, gefallen lassen kann. Auch hat der Dichter mit weiser Kunst den Charakter der Lorenza so angelegt, dass der Kitzel der Rache, nicht der Sünde, sie zu beherrschen scheint. Unmittelbar vor der Cabinetssituation sträubt sich auch, in einer Scene mit Nichte Cristina, ihr Unmuth gegen die Intrigue der Hortigosa.[1] Und wie hatte es der Dichter nicht blos in der Hand, wie hatte er es auf der flachen Hand: durch eine leichte Schattirung seiner Motive, eine geringe Aenderung in seinen Auskunftsmitteln und Erfindungsbehelfen, Lorenza's Frauenehre ganz und gar zu retten, und vielleicht ohne Einbusse an komischer Wirkung zu retten, wenn er z. B. unsern Alraun, seinen „Galan", der da kommt und lautlos wieder verschwindet, das zierliche Bürschchen mit dem „rosigen Gesicht" und dem „schmucken kleinen Kinnbärtchen", zum verkleideten Mädchen hätte machen wollen, so dass Cañizares, der Abkartung zwischen den Frauen gemäss, das als „Galan" verstellte Frauen-

1) Crist. „Tante, der Onkel bleibt lange aus, und Hortigosa noch länger Lor. Ich wollte sie kämen alle Beide nicht, denn er ist mir unleidlich, und vor ihr ist mir bange. Crist. Alles kommt auf den Versuch an, Tante, und wenn er nicht gut abläuft, so lässt man ihn. Lor. Ach, Cristinchen, so wahr ich lebe! in dergleichen Sachen hat man vom Versuchen nur Schaden (todo el daño está en probarlas). Crist. Wahrhaftig, Ihr habt wenig Muth, Frau Tante! Wenn ich in Eurem Alter wäre, so würde mich eine ganze Armee nicht erschrecken (no me espantáran hombres armados: „würden mich Männer in Waffen nicht erschrecken.") Lor. Ich sage dir's nochmals und werd' es noch tausendmal sagen: der Teufel spricht aus deinem Munde . . ."

zimmerchen, ceteris paribus, in Lorenza's Armen gefunden hätte, und das Ehegerippe mit dem blossen Todesschrecken davongekommen wäre — Für ein Scherzspiel vollkommen hinreichend zur poetisch-moralischen Genugthuung! hinreichend für jede Art von Scherzspiel, nur nicht für ein Entremes, behaupten wir, wo es gilt, ein nationalgetreues, lebenswahres Sitten- oder Unsittenbild der Volksanschauung so volksthümlich drastisch wie möglich und doch in kunstgemäss ergötzlicher Anmuth vorzuführen. Beides hat Cervantes in seinen Zwischenspielen, und auch in diesem, seinem verfänglichsten, geleistet. Nichts ist bewunderuswürdiger, als die Kunst, mit welcher er, unbeschadet der vollen vom Atellanengenre geforderten, volksgemüthlichen Komik, die Decenz bewahrt. Man könnte ihn, was Idealisirung des Genre's und edel schmucken Reiz betrifft, den Rafael der Rüpelspiele nennen; in Rücksicht auf Ton, Naturtreue, landschaftliches Gepräge und feinen Schmelz der Tinten; als den Velasquez des spanischen Entremes preisen. „Eine Andeutung — wirft man ein — eine leise Andeutung hätte doch Lorenza's Cabinetszwischenspiel, vor dem Publicum mindestens, im Zweifelhalblicht des lediglich ihrer Rachebefriedigung geopferten Ehrbarkeitsscheines schweben lassen können!" Wie ungleich wirksamer, psychologischer, dem Charakter des Entremes und seiner Heldin gemässer, und in Absicht auf komische Erfindung, wie ungleich ergötzlicher zieht sich Lorenza am Schluss aus der Schlinge, wenn sie ihren keinen „Spass" verstehenden und die Thür in Stücke schlagen zu wollen drohenden Alten selbst die Thür öffnet [1]), und ihm beim Eintreten, im Verein mit Cristina und Hortigosa, ein Becken voll Wasser in's Gesicht giesst, dass der Galan, während sich Cañizares abtrocknet, von ihm unbemerkt, davonschlüpft! Und nach dem Gesicht, wie wäscht sie dem eifersüchtigen Alten, den die Eifersucht in umgekehrter Weise blind macht, bis zur Ahnungslosigkeit nämlich der wuchtvollsten Ursache zur Eifersucht, bis zum Nichtgewahrwerden des dicken Balkens von Ursache, den er im Auge sitzen hat, — wie wäscht sie ihm nun gar auch den Kopf! So erfrischend gründ-

1) „Das ist nicht nöthig, ich mache schon selber auf, komm herein und sieh, dass Alles, was ich gesagt habe, wahr ist."

lich, dass das zweighafte Geweih gar üppig, und zusehends unterm Kopfwaschen, zu einer selbst in Zwischenspielen ungewöhnlichen Höhe emporschiesst.[1]) Und muss zuletzt noch, triefend von der Kopfwäsche, nicht blos sein Weibchen, sondern auch den vom Geräusch herbeigezogenen Gerichtsdiener und, was ihm am schwersten fällt, „Nachbarin" Hortigosa, beschwichtigen und um Verzeihung bitten! Seine Hausherrlichkeit ist bei der Kopfwäsche so in die Krümpe gegangen, dass er sich sogar den verbetenen Tanz von den obligaten zu allerletzt sich einstellenden Entremes-Musikanten aufspielen lässt, den Kehrausgesang auch noch in Kauf, den Herr v. Schack wieder in durchgängigem Gleichreim (Monorym) so wohlklingend und tanzrhythmisch übersetzt oder vielmehr nachgebildet hat, dass selbst Cañizares sein altes Klappergestell zu einem anticipirten Todtentänzchen hätte regen müssen, und wir die Schlussstrophe wenigstens als Leckerprobe vorzusetzen uns gemüssiget fühlen.[2])

1) Cañiz. (während er sich das Gesicht abtrocknet) „Um Gotteswillen! du hast mich beinahe*) blind gemacht! znm Teufel mit dergleichen Spässen! Lorenza. Nun sehe Einer, wie mir das Schicksal mitgespielt hat! Den abscheulichsten Menschen von der Welt hat es mir zum Manne gegeben! Sehe Einer, wie er meinen Lügen Glauben geschenkt hat, blos wegen seiner verdammten Eifersucht! Verwünscht und vermaledeit sey mein Geschick! Zerrauft sey mein Haar um dieses abscheulichen Alten willen! Weint, weint, ihr Angen, über das Unrecht, das mir dieser verfluchte Grankopf zugefügt! Seht, was er von meiner Ehre und von meinem Rufe hält! Wie er den Verdacht zur Gewissheit, die Lüge znr Wahrheit, den Spass zum Ernst und jeden unschuldigen Scherz zum Verbrechen macht! Weh mir! mein Herz will brechen."

2) Möcht es aller Welt behagen,
Dem Gezänke und den Plagen,
Die am Glück der Ehen nagen,
Für die Zukunft zu entsagen,
Sonnenschein nach Regentagen
Ist wie Jubel nach der Klage.
Die am St. Johannistage
Sich gestritten und geschlagen
Werden sich nachher vertragen. (Tanz).
Las riñas de los casados,
Como aquesta siempre sean,

*) Beinahe!

IV. El Juez de los Divorcios (Der Scheidungsrichter).

Auch diesem Entremes liegt Rechtfertigung der Ehe und deren Bestandessicherung quand même als Fabelmoral zum Grunde. Vier Ehepaare erscheinen hintereinander vor dem Scheidungsrichter, mit dem stürmischen Verlangen, geschieden zu werden. Stürmisch vonseiten der Frauen, während die Männer ihren nicht geringeren Scheidungseifer hinter ein passives glimpfliches Verhalten in der Absicht maskiren, um die Frau als den Eheteufel zu stempeln, und dem Richter die Trennung als einen Act der Erbarmniss mit dem Manne, dem Eheopfer, abzulisten. Mariana, die erste Scheidungscandidatin, will von ihrem „Alten" (Vejete) getrennt seyn, weil sie nicht länger die Spitalwärterin ihres pflasterverklebten Scheusals seyn mag. [1]) „In gutgeordneten Staaten und Königreichen — argumentirt sie, trotz einer Eheemancipationsphilosophin aus George Sand's Schule — „sollten die Ehen immer nur eine Zeit lang dauern, und von drei zu drei Jahren aufgelöst oder von neuem geschlossen werden, wie Pacht- und Miethcontracte; das wäre vernünftiger, als dass sie ein ganzes Leben lang währen und Mann und Weib elend machen. Ihr Mann, Antonio, krümmt sich als der arme getretene Wurm unter ihrem Pantoffel. [2]) Der Richter heisst Wurm und Pantoffel zu Hause gehen, denn er finde keinen hinreichenden Scheidungsgrund. „Wer mit dem Jungen getanzt und gesprungen, der muss mit dem Alten es auch aushalten." Das zweite scheidungsbeflissene Ehepaar ist ein Soldat a. D., Mingo und Doña Guiomar, seine Ehehälfte, eine von den Hälften, die mehr sind als das Ganze, und für welche die andere Hälfte schlechtweg ein blosser „Derda", „Dingsda", „Dingrich", wo nicht das Nichtding

---

para que despues se vean,
sin pensar, regocijados.
Sol que sale tras nublados,
es cotento tras afan:
las riñas de por san Juan,
todo el año paz nos dan.

1) no mi crearan mis padres, para ser hospidalera, ni enfermera. — 2) . . . „sie hat mich vollkommen unter ihrem Pantoffel": yo soy el que muero en su poder.

als solches und Dingansichnicht ist. Guiomar bittet den Richter, er möchte sie gefälligst „von Diesem da" scheiden. [1]) Richter. „Von Diesem? Was soll das heissen? . . . Es wäre doch besser zu sagen: von diesem Manne. Guiomar. Wenn er ein Mann wäre, würde ich mich nicht von ihm scheiden lassen wollen. Richter. Nun was ist er denn? Guiomar. Ein Stück Holz." Der Sohn des Mars dient hierauf dem Weibe, wie es einem Stück Holz zukommt, das erst in der Hand eines Mannes in sein thätiges Zeitwort „holzen" umschlägt: er giebt der Frau einfach Recht. Zudem macht das Stück Holz ehepflichtwidrige Sonette für einen Freund, — eine Dichtart, die in der That mehr zur Holzschneidekunst als zur Poesie gehört — „und glaubt sich dadurch über alle Pflichten erhaben." Das Stück Holz lässt auf sich Holz hacken, wie es Seinesgleichen in der Art hat. [2]) Dem Spruch des Richters fällt ein drittes Ehepaar mit der Scheidungsklage in's Wort: ein Wundarzt [3]) und dessen Weib, Alonza de Minjaca. Wundarzt zählt vier Scheidungsgründe auf; sein Weib hat deren 1400, die er herzuzählen beginnt. Richter nimmt die 1400 Gründe für genossen an, und behält sich die nähere Untersuchung vor. Wozu noch die weitläufige Untersuchung? fragt der Chirurg, und besteht auf der Operation, auf Trennung von seinem Weibe. [4]) Die Kehrseite zu der untrennbaren Rippenverwachsung der Siamesenzwillinge. Beim vierten und letzten Scheidepaar fordert der Mann, ein Lastträger (ganapau) von seiner schwersten Last befreit zu werden, seinem zanksüchtigen Weibe, deren Händel und blutige Scharmützel mit den Nachbarinnen seinen Verdienst in Straf- und Schergengeldern aufzehren. Richter vertröstet sämmtliche vier Ehepaare mit der Erklärung, dass ihre Klage im Processwege entschieden wer-

1) sea servido de descasarme de este. — 2) „Ich will eingestehen, dass ich das Stück Holz bin . . . So erkläre ich denn hiermit, dass ich wider Alles, was meine Frau gegen mich vorgebracht hat, nicht das Mindeste anzuführen habe und mich sehr freuen werde, wenn das Urtheil gegen mich ausfällt." — 3) Im Text heisst es: vestido á lo Medico, y es Cirujano, „gekleidet wie ein Arzt, ist aber nur ein Chirurg." — 4) „Was soll noch geprüft werden, wenn ich nicht an ihrer Seite sterben, und sie nicht an meiner leben mag": yo no quiero morir con ella, ni ella gusta de vivir conmigo.

den soll. Das Entremes erinnert sich plötzlich seiner vorschriftsmässigen Schlussmusik und lässt, um auch ein in Einklang und Harmonie lebendes Paar in die Gerichtsstube zu bringen, zwei Musikanten eintreten, die den Richter im Namen eines durch sie ausgesöhnten Ehepaares bitten, an dem Festschmause theilnehmen zu wollen, den dasselbe aus diesem Anlass veranstaltet. Das von dem Musikantenpaar gesungene und gesprungene und dem Uebersetzer wieder trefflichst gelungene Schlusslied schnalzt den Kehrreim:

„Dass die schlimmste Ehe besser
Als die beste Scheidung ist.“ [1])

V. Entremes del Rufian Viudo, llamado Trampagos (Zwischenspiel vom verwittweten Kampf-Schnapphahn, genannt Trampagos).

Ein durchgängig versificirtes Entremes von Cervantes. Trampagos, in Trauer um sein erst gestern begrabenes Weib, Pericona, tritt auf mit zwei Rappieren in der Hand. Er heisst seinen Diener, Vademecum, allerlei Hausgeräth herbringen, das Vademecum sammt und sonders für Gerümpel und Krüppel erklärt, worüber ihn Trampagos ausfilzt. Vademecum entfernt sich. Trampagos ächzt nach der Seligen in verso suelto, und beklagt ihren Verlust. Ein Geschäftsgenosse, Chiquiznaque, kommt ihm Trost zusprechen; fragt, woran die Selige gestorben. An Hypochondrie, laut Angabe der Aerzte, sagt Trampagos, und hätte leben bleiben können, wenn sie ein Tränkchen (Tamariskenwasser) siebzig Jahr lang hätte nehmen wollen. Chiq. Trank sie's? Tramp. Sie starb darüber. Chiq. Die Närrin! Sie hätte davon bis zum jüngsten Gericht trinken sollen, und lebte noch. [2]) Mittlerweile hat Vademecum Tisch, Stühle, Bänkchen herbeigebracht, lauter Invaliden, denen aber gerade die hölzernen Beine fehlen, womit sonst Krüppel gesegnet sind.

1) Donde val el peor concierto
mas que el divorcio mejor.

2) Chiq. No la bebió. Tram. Murióse. Chiq. Fue una necia:
bebierala hasta el dia del juicio
que hasta entonces viviera ...

Trampagos kann sich nicht genug Thränen wegen der Seligen aus den Augen pressen, die mit unglaublichen Reizen geschmückt war. „Hätte sich nicht in den letzten zwei Jahren ein übelriechender Athem bei ihr eingestellt, so konnte, wer sie umarmte, glauben, er umfasse einen Gartentopf von Basilienkraut oder einen Nelkenstock." [1]) Schnapphahn Juan Claros tritt in Gesellschaft von Dirnen ein, la Repulida, la Pizpita, la Mostrenza. [2]) Diese necken Trampagos wegen seines betrübsamen Wittwerleids und gerathen dabei aneinander. Jeder Schnapphahn wählt sich seine Schnapphenne. Nun kommt Einer des Gelichters herangestürzt, mit der Schreckensmeldung: „die Justiz, die Justiz, der Alguacil!" Trampagos beruhigt die Genossen: der Alguacil sey sein guter Freund ... Er wird nicht knarren, der Alguacil, denn er ist geschmiert. [3]) Trampagos, der untröstliche Wittib, wird nun von dem Freunde aufgefordert, sich sein Liebchen unter den Mädchen auszusuchen. Trampagos wählt die Frechste, die Repulida, lässt Wein holen, wirft die Trauerkapuze ab, die Vademecum forttragt, die bewussten Entremes-Musikanten sind schon da, aber ohne Guitarre. Vademecum setzt einen Weinkrug auf, wozu der Becher fehlt. Trampagos heisst ihn das noch nicht gebrauchte Glas bringen. [4]) Die lustige Gesellschaft überrascht ein Galeerensclave, mit der Kette um die Schulter, und wird als der berüchtigte Escarraman erkannt. Allgemeiner Jubel. Erzählt, wie er entsprungen; fragt, was die Leute von ihm sprechen? Ein Rufian: „Man singt dich auf den Märkten, auf den Strassen; man tanzt dich auf den Theatern und in den Häusern." Die Repulida versichert: die Scheuerdirnen priesen ihn am Flusse; die Stalljungen striegeln ihn was Zeugs hält. [5]) Da ruft der Galeeren-

1) Y si no fuera porque havrá dos annos
que comenzó a dañarsele el aliento,
Era abrazarle, como quien abraza
un tiesto de albahaca ó clavellinos.

2) Charakterisirt in der Verdeutschung von Herrn Kurz als: „Stutzerin", „Bachstelze", „Herrnlose." — 3) que no puede chillar, porque está ontado. — 4) El cuerno de orinar no está estrenado, traele ... — 5) H. Kurz' „Stutzerin" übersetzt kurz und gut:

Du hallst in aller Mägde Waschgeklatsch,
Im Striegel jedes Pferdejungen wieder.

flüchtling, sich in die Brust werfend, wie ein Franzos: Bin ich berühmt nur, und risse man mich in Stücke — für die Gloire steck' ich den Tempel von Ephesns in Brand [1]), werf' ich Brandkugeln in besatzungslose offene Städte, sprenge ich Festungen nach der Capitulation und Uebergabe, und nachdem ich mich auf die Strümpfe gemacht, sammt den mandits Prussiens, die, im ehrlichen Glauben an Kriegsrecht und Kriegsehren französischerseits in die Capitulationsfalle gegangen, in die Luft, und rufe ihnen aus schusssicherer Ferne wie Victor Hugo in seinem Tambourmajor-Phrasenbrief an die deutsche Nation zu: „A vous la Victoire, à nous la gloire!“ Schnetteredeng !Vive la capitulation coupe-gorge! Vive la forteresse-attrappe! Périsse le fort, jadis français, le fort: „tout est perdu fors l'honneur.“ Mais Vive le fort L'honnenr — saut en l'air, Bayard est mort, le Chevalier sans reproche et sans peur: vive le peuple-blagard sans foi et sans honneur, Vive la grande Nation — Escarraman!

Der Barbier holt die Guitarre herbei, Bart- und Guitarrenkratzer sind in Spanien identisch. Tanz und Gesang zur Feier von Trampagos' Hochzeit mit der Dirne Repulida, nach 24stündiger trostloser Wittwenschaft. Das Hochzeitslied schliesst mit einer Romanze auf den Galeerenhelden, Escarraman. Hoch Laon! Das A und O, Anfang und Ende von La — grande nati—on! worans die Mitte, sammt der ehemaligen ehrenfesten Hauptveste: Frankreichs Nationalehre, in die Lnft flog. Die von Strassenjungen ausgerufene Republik vom 6. September muss nun den Legion d'honneur-Orden in den Orden Laon-déshonneur umstiften:

„Lasst den Tanz nach Laune wechseln
Denn ich spiele, was ihr wollt:
Den Canario, die Gambeta's —
Seyd ihr dem Villano hold?“

„Zum Ersatz für Coscolinen,
Die uns nicht zur Seite steht,

---

1) Tenga yo fama, y haganme pedazos
de Epheso el Templo abrasaré por ella.

Kurz und gut:
„Nur Ruhm! und mag man mich in Fetzen reissen!
Um diesen Preis werd' ich zum Herostrat.

Muss heut Repulida dienen,
Duftend wie ein Blumenbeet..."

„Seht, wie fegt mit stolzer Sitte
Repulida jetzt den Plan,
Die es in dem neuen Schritte
Allen hat zuvorgethan!
Ihr Escarraman zur Seite,
Die Pizpita nebenan,
Chiquiznaque und Mostrenca,
Und Juan Claros der Galan..."

VI. Entremes de la Eleccion de los Alcaldos de Daganzo
(Zwischenspiel von der Alcalden- (Dorfrichter-) Wahl zu Daganzo) [1],

gleichfalls in Versen.

Vier Wähler für die Dorfrichterstelle halten ihr Conclave. Bachiller Pesuña, Pedro Estoraudo, Schreiber, Pandoro, Regidor, und Alonso Algarrova, Regidor. Algarrova befürwortet die Wahl des Candidaten Berrocal, wegen seines ausnehmend scharfen Geruchs. Aus dem Weine, den ihm Algarrova jüngst kredenzte, roch Berrocal drei verschiedene Gerüche heraus: Holz-, Leder- und Eisengeruch. Die Weintonne wurde sogleich untersucht — Was findet sich darin? Ein kleiner Schlüssel mit einem Lederbunde, woran ein Stückchen Holz hing. An einem anderen Candidaten wird die seltene Geschicklichkeit herausgestrichen, dass er einen Schuh zurechtzuflicken versteht, trotz dem besten Schneider. [2]) Dann wird Pedro de la Rana vorgeschlagen, der in seinem weitläuftigen Kopf sämmtliche Couplets der famosen Romanze vom Hunde de Alva mit sich herumtrage bis auf das kleinste Tüpfelchen. Regidor Pandoro giebt diesem seine Stimme. Dieser Pandoro verdreht die Worte mit dem Friedensrichter „Holzapfel", in Shakspeare's „Viel Lärm", um die Wette. Nun findet die Prüfung der vier Bauerncandidaten durch die vier obrigkeitlichen Wahlmänner bei verschlossenen Thüren statt. Bachiller Pesuña fragt den Ersten: ob er lesen kann? — Das sollte ihm fehlen! meint der Bauer. Er kann

1) Städtchen in Toledo. — 2) Un zapato remienda como un sartre.

viel Besseres als lesen. Er weiss die vier Gebote auswendig. Und darauf wollt Ihr, fragt Pesuña, Alcalde werden? „Mit den vier Geboten, und dass icb von altem Christentbum, getraue ich mir römischer Senator zu werden“ [1]), sagt der Bauer. Pedro de Rana's scharfe Weinnase sticht die Mitwerber aus. Der Bachiller Pesuña überreicht ibm den Richterstab: Ein Wink für die schon draussen wartenden Entremes-Musici-Zigeuner mit ihren „wundervollen Zigeunerdirnen“ (gitanillas milagrosas). Zwei Zigeuner spielen auf; zwei Zigeunermädcben tanzen zu einer 'Romance' (Volkslied), mit dem Kehrreim Kurz und Klein:

Es leben Daganzo's Schöffen sondergleichen,
Die Palmen scheinen und sind doch Eichen.
Bachiller Der Schlussreim, er missfällt mir zwar theilweise,
Im Ganzen aber ich als gut ihn preise. [2])

Der hinzugetretene Küster (sota-sacristan) nimmt Aergerniss an dem Treiben so würdiger Dorfhonoratioren. Diese empfangen ihn sehr übel, und Pedro de la Rana, der neugewählte Dorfschulz, schwingt schon den bagebüchenen Richterstab zu dem scharfen Text, den er dem Küster liest, ihn an sein Geschäft, das Glockenläuten, verweisend, mit Worten, die wie Rana's Nasenwein, nach Holz, Leder und Eisen riechen. Algarrova holt ein Laken und unbarmherzig wird Sota-sacristan geprellt, als hiess er Sancho Pansa.

VII. Entremes de la guarda cuidadosa.
(Zwischenspiel von dem wachsamen Posten),
in Prosa.

Ein ausgedienter Soldat, zerlumpt und mit einer Brille auf der Nase, befiehlt seinem Nebenbuhler bei der Magd Christi-

1) Con esto, y con ser yo christiano viejo
me atrevo á ser un Senador Romano.
2) Vivan de Daganzo los Regidores
que palmas parecen, puesto que son robles.
3) El estribillo en parte me desplace
para con todo es bueno.

Kurz und besser:
„Es leben die Herren Regidoren mit Weib und Kind,
Die Herren, die die Palmen, wenn auch Hagebuchen sind!
Der Kehrreim will mir nicht so ganz gefallen.

nica, dem Sacristan Pasillas, sich zu trollen und die Strasse vor dem Hause des Mädchens zu verlassen. Einer fragt den Andern nach den Liebesbeweisen, die er von dem Mädchen erhalten. Der Sacristan kann sich rühmen, dass Cristinica auf sein Liebesbriefchen ihm Herz und Hand zugesagt. Und Ihr? fragt er den Soldaten, mit welchem Liebeszeichen hat sie denn Eure, wie Ihr sagt, auf die Rückseite eines Bettelbriefes an den König geschriebene Liebesbewerbung erwidert? — Womit? trumpft der Soldat — „Mit Nichtsehen, mich nicht Sprechenwollen, mit Flüchen, so oft sie mir auf der Strasse begegnet; mit dem Spülichtwasser der schmutzigen Linnen, wenn sie wäscht, und mit dem Sudeleimer, wenn sie scheuert." [1]) Daher soll der Sacristan um so schleuniger den Platz räumen, wenn ihm sein Buckel lieb ist. Sacristan weicht der Gewalt, aber mit Murmelflüchen, die dem „wachsamen Hüter" ein nahes Ungewitter verheissen. Einem Jungen, der nun daherkommt, um Almosen für die Oellampe der h. Lucía bittend, schenkt der „wachsame Posten" einen Kupferdreier, mit der Vertröstung auf eine reichere Tracht Prügel, falls sich der Oeljunge binnen vier Tagen in dieser Strasse blicken lasse. Der Junge erklärt sich mit dem Kupferdreier vollkommen zufriedengestellt auf vier ganze Wochen; die Tracht Prügel möchte jedoch der Soldat für sich behalten. Gleicherweise verjagt der „Wachsame" Trödelburschen, die Cristinica vom Fenster herab herbeirief, um ihnen Etwas abzukaufen. Vom Schuster, der mit Pantoffeln für Cristinica vorspricht, will Soldado das Schuhwerk gegen Zahnstocher, Gürtel und Brille eintauschen. Schuster will ihn nicht solcher Kostbarkeiten berauben für Pantoffel, die nur sechs Realen kosten. Soldado's Herz schmilzt beim Anblick der Pantöffelchen und singt aus dem Stegreif eine 'Glossa' auf die Pantöffelchen seiner Seele, die ihn zu der Glossa begeistert. [2]) Schuster findet die Ströphchen so

1) Con no verme, con no hablarme, con maldecirme quando me encuentra por la calle, con derramar sobre mi las lavazas quando jabona, y el agua de frégar quando frega.

2) Estas son vuestras hazañas,
fundas pequeñas, y urañas
que ya mi alma imagina,

schön, dass sie von Lope de Vega herrühren könnten, wie alle Sachen, die gut sind, oder" — ein feiner Stich! — „oder gut scheinen." [1]) Da Soldado den Schuhmacher zum Abtreten der Pantöffelein nicht bewegen kann, bittet er ihn, sie wenigstens noch ein paar Tage behalten zu wollen, bis er sie selbst abholen käme; für jetzo aber sich zu entfernen, und darauf Verzicht zu leisten, Christinchen zu sehen und zu sprechen. Schuster zieht ab, ihm unter den Fuss gebend: er wisse wohl, wo den Soldado der Schuh drückt, und auf welchem Fuss er hinke: der drückende Schuh ist: ein leerer Beutel; und der hinkende Fuss: die Eifersucht. [2]) Wie zuckt und zwinkelt dem Soldaten nun gar dieser hinkende Fuss in dem Augenblick, wo er Cristinica drinnen im Hause beim Scheuern ihrer Zinnteller laut singen hört: „Sacristan, mein Leben, Dein bin ich, und mein bist du ja, drum, vertrauend meiner Treue, singe Hallelujah!" [3]) „Warum", ruft Soldado, der wachsame Thürwart, aus bedrängtem Herzen — „Warum kannst du schnödes Zinngeschirr blank und hell scheuern, dass es wie geputztes Silber spiegelt, und polirest nicht dein Gemüth rein von niedrigen untersacristanischen Gedanken?" [4]) Von Christina's zurückkehrendem Herrn, der in sein Haus will, fordert dessen „treuer Wächter", ihm Christina zur Frau zu geben,

---

que sois per ser de Cristina
Chinelas de mis entrañas.
„Ihr Gehäuschen ohne Fehle,
Klein und spröd, ihr zwei Juwele,
Thut mir's an, dass ich muss grüssen
Euch, Erkorne meiner Süssen,
Als Pantoffeln meiner Seele."

1) estas (trobas) me han sonado tan bien, que me parecen de Lope, como son todas las cosas, que son, ó que parecen buenas. — 2) — porque se me tralnce de que pies cogéa, que son dos, el de la necessidad, y el de los zelos.

3) Sacristán de mi vida, tenme por tuya,
y ficido en mi fé canta Allelnja.
Kurz: „Sacristan meines Lebens, der Mann bist du
Und ich bin die Deine, sag Amen dazu."

4) por que assi como limpias essa loza talaveril (unächtes Fayence), y la vuelves en bruñida y tersa plata, no limpias essa alma de pensamientos baxos y sota-sacristaniles?

auf der Stelle, oder er kommt nicht lebendig über die Schwelle. Nun erscheint auch Sacristan Pasillas vor dem Hause, bewaffnet mit einem riesigen Degen und einem grossen Topfdeckel als Schild, in Begleitung eines zweiten Sacristans in einer Pickelhaube und eine Stange schwingend, woran ein Fuchsschwanz (rabo de zorra) hängt. Christina oben, die Hausfrau an's Fenster rufend, schreiend: Man bringe den Herrn unten um mit zweitausend blitzenden Schwertern. Vor dem Hause Streit auf's Messer zwischen Soldado, der über den Fuchsswanz wüthend ist, und den beiden Küstern. Christina hat sich inzwischen vor der Hausthür mit ihrer Herrin eingefunden. Diese, froh, dass ihrem Manne kein Leid geschehen, willigt nun auch, nachdem ihr Christina das Briefchen des Sacristans gezeigt, worin dieser um ihre Hand wirbt, und dem Mädchen freigestellt hat, zwischen dem Soldaten und dem Küster zu wählen, in Christina's Wahl, die sich nach einigem verschämten Zögern für den Sacristan erklärt. Schliesslicher Tanz und Gesang sammt Kehrreim hängen so selbstverständlich mit dem Ausgang auch dieses Entremes zusammen, wie des zweiten Küsters Fuchsschwanz mit seinem Stangenschwänzel.

VIII. Entremes del Vizcaino fingido
(Zwischenspiel vom verstellten Biscayer). Prosa.

Der falsche Biscayer ist Einer Namens Quiñones, guter Bekannter von Solorzano, der ihn benutzt, um einer verschmitzten Sevillanerin, Frau Brigida, einen scherzhaften Streich [1]) zu spielen. Solorzano giebt vor, ein Freund aus Biscaya habe ihm seinen Sohn, einen Tölpel [2]), zugeschickt, den Solorzano nach Salamanca in ein gutes Haus bringen soll. Der junge Esel sey ein Liebhaber von angenehmen Räuschchen, die ihm das bischen Verstand vollends benehmen. In solchem Zustande gerathe er ausser Rand und Band, und überlasse sich einer ungezügelten Freigebigkeit. [3]) Diesen lästigen jungen Söffling will er den Damen

1) esta burla no ha de passar de los texados arriba . . . que no son burlas las que redundan en desprecio ageno. — 2) es un poco burro. — 3) y quando está assomado, y aun casi todo el cuerpo fuera de la ventana, es cosa maravillosa su alegria y su liberalidad.

zuführen, der Señora Brigida und ihrer Freundin Cristina, und zeigt letzterer eine goldene Kette im Werthe von 120 escudos vor, worauf der junge Biscayer nur 10 Thaler geliehen wünscht. Zwanzig escudos möchte sie auf ein Souper verwenden. Im Uebrigen sey die goldene Kette so gut wie ihre, denn er führe das Eselchen oder Büffelchen an der Nase herum.[1]) Die schlaue Cristina lässt die Kette von einem Goldschmied auf die Aechtheit prüfen. Dieser erklärt sie für ächt und schätzt sie 150 escudos. Solorzano kommt zurück. Während Cristina die 10 escudos aus dem Nebenzimmer holen geht, fragt Señora Brigida den Solorzano, ob er nicht auch ihr so ein Schätzchen verschaffen könnte; lässt ein Wörtchen von Cristina's fraglichem, mehr einem leeren, als vollen Beutel zu vergleichenden Busen und ihrem anrüchigen Athem fallen.[2]) Solorzano verspricht ihr einen Hahn in ihren Hühnerstall.[3]) Entfernt sich dann mit den von Cristina gebrachten zehn escudos, welcher Frau Brigida nicht genug von der Lobeserhebung erzählen kann, die sie ihren Reizen hinter ihrem Rücken gespendet. Solorzano bringt nun den Quiñones, seinen Vizcaino fingido, mit. Quiñones biscayert was Zeugs hält. Alsbald steht auch eine Schachtel Zuckerwerk und eine Flasche Wein auf dem Tisch. Der falsche Biscayer pichelt wie ein ächter, stellt sich betrunken wie ein falscher und taumelt davon als ächtfalscher, gefolgt von Solorzano, um zum Abendschmause sich wieder einzustellen. Wer aber wiederkommt, ist Solorzano ohne den Biscayer, vorgebend, sein Vizcaino sey schleunigst durch einen Courier nach Hause zu seinem sterbenden Vater berufen worden. Solorzano bringt die zehn escudos wieder und erbittet sich die goldene Kette zurück. Cristina giebt sie ihm. Er behauptet, es sey eine falsche, falsch wie sein Biscayer. Zank und Streit. Der zum Inventar des Entremes gehörende Alguacil kommt zum Vorschein. Solorzano trägt ihm die Sache vor, will, dass Alguacil Frau Cristina zum Corregidor führe. Dann — lamentirt Cristina — sey es um sie

1) que vendra acá nuestro burro, o nuestro bufalo, que le llevo yo por el naso. — 2) que sepa que tiene los pechos como das alforjas vacías y que no le huele muy bien el aliento. — 3) otro gallo contará en su gallinero.

geschehen, der Corregidor sey ihr nicht grün, lieber hänge sie sich auf[1]), als sich vor den Corregidor führen zu lassen. Solorzano stellt sich gerührt. Er tröstet sie mit der Dummheit des jungen biscayischen Säuflings, dem er die Kette als seine ächte aufschwatzen wolle, und fordert als Handgeld für den guten Dienst von Cristina, die froh ist, so leichten Kaufs davonzukommen, die 10 escudos zurück, nebst 6 für den Alguacil. Der Diener der Gerechtigkeit nimmt blindzu die sechs escudos, blind wie seine Göttin Themis, und erklärt, Solorzano habe als freigebiger und wackerer Caballero gehandelt, dessen Pflicht es sey, den Frauen Dienste zu leisten.[2]) Nun darf auch der falsche Biscayer als ächter Quiñones nnd Entremes-Schliesser mit den nnveräusserlichen Zwischenspiel-Musikanten eintreten und das Schlusslied zum Auskehrtanz singen und springen, als Glosa zum Thema:

Noch so gescheidt, gewitzt und schlau,
Kennt doch den Rummel nicht die Frau.[3])

Und hätte sie sechsmal im Monat den „grossen Don Quijote" gelesen und wüsste mehr als dieser, „So weiss sie doch nur wenig, oder nichts."[4])

Den acht von uns skizzirten Entremeses des Cervantes hat Aureliano Fernandez-Guerra noch drei, dem Lope fälsch-

1) de esta vez me ahorco. — 2) s. m. ha hecho como liberal, y buen cavallero, cuyo oficio ha de ser servir a las mugeres.

3) La muger mas avisada
o sabe poco, ó no nada.
Die gescheidtste Frau
Weiss wenig oder nichts genau.

Kurz und am besten:
„Die sich hält für überklug,
Ist noch lang nicht klug genug."

4) la que seis veces al mes
al gran Don Quijote passa
aunque mas sepa de aquesto
ò sabe poco, ó no nada.
„Die den grossen Don Quijote
Sechsmal Monats liest im Flug,
Ist mit allem ihrem Wissen
Noch wahrhaftig gar nicht klug."

lich zugeschriebene Entremeses, als ächte Sprösslinge von Cervantes' Genie, hinzugefügt: „Los Habladores“ (Die Grosssprecher), La Carcel de Sevilla (Das Gefängniss von Sevilla) und El Hospital de los Podridos (Das Spital der Missmuthigen). Die beiden letzten befinden sich in Gallardo's 'Ensayo de una Bibl. Españ.' abgedruckt.[1]) An das Entremes 'La Carcel de Sevilla' knüpft sich der merkwürdige Umstand, dass Cervantes in demselben Gefängnisse unter Missethätern und Mördern im Herbst des Jahres 1597 gefangen sass.[2]) Demnach gründet sich auch dieses Entremes auf Selbsterlebtes, auf Erfahrungsanschauungen — das Charakterzeichen fast aller Dichtungen des Cervantes, das ihn von seinen spanischen Zeit- und Fachgenossen wesentlich unterscheidet, und worin er siegt. Die Meisten derselben gleichen in ihren überwiegend phantastischen Gebilden mehr seinem sinnreichen Ritter von La Mancha als ihm, der sie allesammt durch eine vom gesunden Menschenverstand erleuchtete Kunstphantasie und bildnerische Kraft übertraf und sich daher zu der eigentlich national spanischen Geistesart nur ironisch verhalten konnte.

Im Zwischenspiel 'Das Gefängniss von Sevilla' treten Diebe und Mörder auf, deren Wesen, Gebahren und Verkehrsweise mit ebenso naturgetreuem wie kunstfeinem Stifte gezeichnet sind. Die Missethäter erscheinen in Fuss- und Handeisen die Guitarre spielend mit Gesangbegleitung. Wie das Kettenklirren mit den Romanzenklängen, so mischen sich, dank der Zauberkunst des Dichters, unheimliche, widerstrebende Kerker- und Verbrecherzüge mit Elementen von volksritterlichem Wesen selbst noch in diesen Auswürflingen zu gefälliger Wirkung. Die schweren Verbrecher Paisano, Goray und Solapo singen Jeder von ihrem Kerkerleid, aber in einem Ton, als ob ihre Dolche in den Saiten schwirrten, und so klingen auch ihre mit dem Alcalde gewech-

1) t. I. p. 1373—1395. — 2) Cervantes pasó el año de 1595 en Sevilla, y por el otoño del de 1597 se vió en aquella cárcel real mezclado con tantos facinerosos y asesinos, bemerkt A. F. Guerra in Note (1) col. 1369 zu dem „Berichte über das Gefängniss von Sevilla“ (Relacion de la Carcel de Sevilla), welcher dem gleichnamigen Entremes in Gallardo's Ensayo vorhergeht.

selten Worte, spitzig und scharf und geschliffen wie Räuberdolche. Paisano weist die Gegenbemerkungen des Alcalde glimpflich, aber entschieden ab mit der refrainartig wiederholten Redefloskel: „Schweige der Herr Alcalde, denn Dieselben wissen nichts und fackeln nur so graukopfsmässig. Hierorts giebts Freundschaftspfoten, aussen aber, ist man einmal aus dem Fegefeuer dieses Kerkers in den Himmel der freien Strasse gekommen, da heisst's, aufgepasst, Mann! denn da spricht die Dolchspitze mit, dass es eine Art hat." [1]) Bald stellen sich auch ihre Dirnen und Mitsträflinge ein, Torbellina und Beltrana. Letztere führt sich damit ein, dass sie ihrem Begleiter, diesem Diebskerl von Procurador (ihr Sachwalter und Rechtsbeistand) das ganze Gesicht zerkratzen will. [2]) Nur eine Ohnmacht krampft ihr die schon gereckten Krallen ein, die sie beim Anblick des Paisano befällt, dem inzwischen sein Todesurtheil verlesen worden, und der nun im Galgenanzug mit einem Crucifix in der Hand eintritt. Zu sich gekommen, bricht Beltrana in Wehegeheul aus über den „Verurtheilten ihrer Seele und ihres Lebens." [3]) Paisano kündigt ihr seinen letzten Willen an, dahinlautend: dass er sie seinem Freunde Solapo vermacht. „Wenn ich meinen Geist aufgebe, wirst du ihm deinen Leib übergeben. Beltrana. Bruderherz meines Lebens, das thät ich mit dem grössten Vergnügen, weil du's mir befiehlst; aber ich habe bereits mein Wort einem Andern gegeben. Paisano. Was, du Nickel! Noch bin ich nicht aus dieser Welt gegangen und du versprichst dich schon einem Anderen! ..." [4]) Der Alcalde lässt die Dirne fortschaffen. Paisan nimmt Abschied von den Genossen. Eine seiner letzwilligen Anordnungen betrifft den Häscher, der ihn eingefangen,

1) Calle, seor Alcaide, que no sabe nada; tiempla muy á lo viejo. Basta agora la mano de amigos; pero en saliendo del purgatorio desta Cárcel al cielo de la calle, todo hombre, avizar; porque ha de haber el punto de almarada, como barbas. — 2) Dejame, hermana, con este ladron de Procurador; que yo le arañaré toda la cara. — 3) Ay, sentenciado de mi anima y de mi vida. — 4) En rindiendo yo el alma, le entregarás tu el cuerpo. Beltrana. Hermano de mi vida, eso hiciera yo muy de buena gana por mandarmelo tú; pero tengo dada la palabra á otro. Paisano. Pues, badana, áun no he salido de este mundo, y das la palabra á otro! ...

der nur seine Schuldigkeit gethan, weshalb sein Freund, Solapo, ihm den Liebesdienst erweisen möchte, jenem braven Büttel einen Dolchstoss in die Kaldaunen zu bohren. Er, Paisano, würde dann ruhig und zufrieden aus dem Leben scheiden.[1] Da indess ein Entremes mit Juchhe heysa Hopsasa endigen muss, wird Paisano in höchster Instanz begnadigt und freigesprochen, und tanzt in seinem Galgenhumor den Kehraus mit der Beltrana.

„Das Hospital der Missmuthigen“ (El Hospital de los Podridos) steckt voller verdriesslicher Käuze, die sich über Dinge ärgern, worüber dem Rector, Doctor und Secretario des Narrenspitals der Verstand stillsteht. Den Podrido Cañizares wurmt es, dass ein Mensch, der ihn gar nichts angeht, als Gouverneur nach einem der besten Orte auf der Erde geschickt wurde: ein Mensch, der in den Hundstagen Pantoffeln trägt, und als Linkhand den Degen an der rechten Seite.[2] Ein anderer Aergerling, Pero Diaz, kann weder essen noch trinken vor Galle über den niederträchtigen Dichter, der eine copla wie diese schreiben konnte:

Spielend sassen miteinander
Schach an einem Tage spielend
Der berühmte Kaiser und der
Mohrenkönig von Almeria.[3]

Befragt, was ihn denn das härme, dass der und der so was geschrieben! Es sey himmelschreiend, ruft Pero Diaz, der Grämler, „dass ein Fürst von solcher Majestät und von dem cholerischen Temperament wie der Kaiser, ein so phlegmatisches Spiel wie Schach spielen soll, und noch dazu mit einem Mohrenkönig von Almeria!“[4] Die Poeten sind überhaupt des Pero Diaz crêve-

1) Ese corchete — hizo su officio; voacé me hará merced de soterralle un pual en las entrañas, y con esto iré muy contento desta vida. — 2) Pues (eifert er gegen den Spitaldoctor) Pues ¿ no quiere vuesa merced que me pudra y me haga una ponzoña y cruel polilla, si este es un hombre que trae por los caniculares chinelas, y la espada á zurdas?

3) Ingando estaban, jugando,
y aun al ajedrez, un dia
el famoso Emperador
y el rey moro de Almeria.

4) juego de tanta flema y mas con un rey moro de Almeria.

coeur, die ihm das Leben verbittern. Der Spitaldirector (Rector) lässt ihn zur Cur den schlechten Dichtern überweisen. Secretario versichert, es gebe Wurmische (Podridos) in der Anstalt, die sich über grosse Nasen ärgern, und zwar, weil ein solcher Naserich enge Gassen unwegsam mache, und Schnupftücher brauche, die als Schiffssegel dienen könnten.[1] Ein Anderer frisst sich das Herz darüber ab, dass es so wenig gescheidte Menschen giebt und so viel Schneider und Schuster.[2] Der Griesgram Villaverde siecht dahin, weil seine Frau blaue Augen hat und nicht braune. Letzten Endes kommt derselbe Villaverde, blau vor Aerger über die ausbleibenden Entremes-Musici, mit einer Guitarre und singt ein über das Sichärgern sich ärgerndes Schlusslied, in dessen letzter Strophe er dem Sichärgern abschwört, und sollte man ihn Stockfisch nennen oder Kabeljau.[3]

Motiv und Thema des Podridos-Entremes hat Cervantes' Gefährte zu Sevilla im Jahre 1606 — ein Doppelstern von Sevilla — hat Juan Ruiz de Alarcon y Mendoza, zu einer seiner geistvollwitzigsten Comedias: 'No hay mal que por bien no venga, o Don Domingo de Don Blas'[4], in's Grosse ausgeführt. Die lustigen Aergerlichkeiten darin werden, so Gott will, und unsere Geschichte bis dahin nicht vor Aerger in ihrem eigenen Fett erstickt ist, auch uns erbauen und ergötzen.

Los dos habladores[5])
(Die beiden Plapperzungen),

wie H. Kurz dieses sein neuntes und letztes Cervantes-Zwischenspiel betitelt.

---

1) suele un narizon destos pasar por una calle angosta, y que ocupa tanto la calle, que es menester ir de medio lado para que pasen los que van por ella; y fuera deste inconveniente, hay otro mayor, que es gastar pañizuelos disformes en tanta manera, que pueden servir de velas de navios. — 2) Otro se pudre de que por haber tan pocos discretos hay tantas sastres y zapateros.

3) Yo no me pienso pudrir
ni que el contento me acabe,
aunque abadejo me digan,
y aunque bacallar me llamen.

4) „Nichts so schlimm, das nicht etwas Gutes hat, oder Don Domingo von Don Blas." — 5) Unter diesem Titel ist das Entremes das letzte in

Ein Lumpenritter, Roldan, begegnet dem Hidalgo Sarmiento, als dieser gerade einem Procurador 200 Ducaten Strafgeld für einen Degenstich bezahlt, den er einem Caballero gegeben. Nachdem sich der Procurador entfernt hat, bietet sich Roldan dem Sarmiento an, als Empfänger von Degenstichen, den Stoss um 50 Ducaten billiger.[1]) Das schnurrige Angebot sollte nur die Schmitze einer Gerte bedeuten, die den Kreisel seiner Zunge in Bewegung setzt. So wie Sarmiento ein Wort spricht — surr! schwirrt das Spinnrad, Roldan's Schwatzfertigkeit, vom Hundertsten in's Tausendste schnurrend, bald als brausendes Rädchen, bald als sausende Spindel, die, an jede Aeusserung Sarmiento's anknüpfend, dieselbe, wie jene Hexe mit dem platten Daumen im Märchen, das Flöckchen Flachs am Rocken zu einem Haufen von Gebinden und Kauten ausspinnt — gleichermaassen in endlose Wirrnisse von Faseleien auszupft, wo eine Faselei sich an die andere nach Art von Bandwurmgliedern ankettet.[2]) Sarmiento staunt betäubt den Roldan (Roland) an, dessen

---

der mehrgedachten Ausgabe der Werke des Cervantes von Garcia de Arriete. (Obras Paris 1826, t. X.) Bereits 1646 sind die drei, wie schon erwähnt, dem Lope de Vega zugeschriebenen Entremeses: Los Habladores, La Carcel de Sevilla, und El Hospital de los Podridos (aufgenommen in Lopez' Comedias Madr. 1617. t. VII.) zu Cadiz mit dem Namen des Cervantes, als Verfassers, erschienen. — 1) vengo á que usted me dé una donde fuere servido: que yo lo haré con cincuenta ducados menos que otro. — 2) Eine Probe: ¿ Cuchillada dijo usted? Está bien dicho: cuchillada fue la que dió Cain á su hermano Abel; aunque entonces no habia cuchillos: cuchillada fue la que dió Alejandro Magno a la reina Patasilea, sobre quitalle á Zamora la bien cercada; y asimismo Julio Cesar al conde don Pedro Anzares, sobre el jugar á las hablas con don Gaiferos entre Cavañas y Olias etc. „Messerstich sagte Ew. Liebden? Sehr gut gesagt. Einen Messerstich versetzte Cain seinem Bruder Abel, obzwar es damals noch kein Messer gab; einen Messerstich Alexander der Grosse der Königin Pentesilea, ungerechnet die gutbefestigte Stadt Zamora, die er ihr nahm. Desgleichen gab Julius Cäsar dem Grafen Don Pedro Anzares einen Messerstich, ausserdem, dass er mit Don Gaiferos Ball spielte zwischen Cavañas und Olias" u. s. w. Auf Sarmiento's Stichwort „bernardinas" — schnurr! ¿ Bernardinas dijo usted? y dijo muy bien, porque es muy lindo nombre; y una muger que se llamase Bernardina, estaba obligada á ser monja de San Bernardo; porque si se llamase Francisca, no podia ser: que las Franciscas tienen cuatro efes: la F. es una de las

Zunge das berüchtigte Rolandhorn selber scheint, womit er, wie der Paladin die Felsen von Roncevalles, ihm die Ohren zersprengt, und staunt mehr noch darüber, dass er seine Frau, Beatriz, zu hören meint, deren Zunge ihm das genus femininum zum genus masculinum von Roldan's Mundwerk däucht. Wie, wenn er einen Nagel mit dem anderen austriebe? Die Zunge seiner Frau Beatriz von Roland's Zunge zu Boden sprechen, und dadurch besprechen liesse — zu der mit dem obern Gaumen verwachsenen Zunge eines Krokodills? Gedacht gethan! Sarmiento führt den Zungendrescher seiner Frau, Beatriz, als angereisten Vetter zu und es platzen zween Zungenschläge aufeinander, wie keine Geister jemals aufeinandergeplatzt sind, bis Beatriz Zunge die Waffen streckt und sie, in Ohnmacht vor erstickter Redseligkeit, wie ein Erstickter die Zunge hervorstreckt und ausser Kampf gesetzt, hängen lässt.[1]) Da klopft's an die Thür. Es ist der obligate Entremes-Alguacil, mit seinen Schergen. Sofort erkennt er im Strolch mit der Zungen-Mitrailleuse, nachdem derselbe aus seinem Versteck hervorgezogen worden, einen verlaufenen Beutelschröpfer, der mit der Zunge die Schröpfköpfe anwirft, und will ihn festmachen. Auf Verwendung des Sarmiento und das Versprechen, dass dieser den homöopathischen Zungenarzt, sobald er die Cur an Sarmiento's Gattin glücklich vollendet,

---

letras del A. B. C.: las letras del A. B. C. son ventitres: la K serve en castellano quando somos niños, porqne entonces decimos la caca, que se compone de dos veces esta letra K etc. „Bernardinas (Schnacken) sagten Ew. Edeln? Sehr gnt gesagt, denn es ist ein äusserst angenehmer Name; und ein Frauenzimmer, die sich Bernardina nannte, war genöthigt, Nonne des h. Bernhard zu seyn; denn hätte sie Francisca geheissen, so wäre das ein Ding der Unmöglichkeit gewesen, von wegen weil die Francisca's sich mit vier F's schreiben; das F aber ein Bnchstabe im ABC ist; das ABC deren 24 hat: das K im Castellanschen gebrancht wird — in unseren Kinderjahren, maassen wir Kinder dann kaka sagen, was aus zwei K's besteht, den Bnchstaben k zweimal genommen ..." Gleicht solche Zunge nicht jenen Wurfleitern im römischen Carneval, die, von Pierrot oder Harlekin ausgeschnellt, sich sprossenhaft in's Riesige verlängern und kletternd sich hinaufranken bis zum vierten nnd fünften Stockwerk? — 1) Ihre Magd Ines sagt: Desmayóse ... Véla ahi mnerta: „Sie ist ohnmächtig, da liegt sie todt."

ihm, dem Alguacil, überlassen wolle, damit derselbe seine, des Alguacil Frau, die an der nämlichen Krankheit, an Zungen-Hypertrophie, leide, in die Cur nehme und die Plappermühle zum Stillstand bringe. Ein gemeinsames Glossenlied [1]) — glossa bedeutet im Griechischen „Zunge" — schliesst das Entremes „Los dos habladores", und singt es und schnalzt es mundtodt.

Bevor uns Lope de Vega und die gleichzeitigen Bühnendichter in Anspruch nehmen, wollen wir einen Blick auf die

Autos Sacramentales [2])
(Frohnleichnamspiele)

werfen, die er und seine Schule vorfanden.

Das eucharistische Auto ist, in Absicht auf Schaustellung und Wiederspiegelung des nationalen Geistes, eine dem lyrischen

1) van dicrendo las glosas. — 2) Auch eucaristicos oder Autos del Córpus genannt: geistliche, zur Feier der Abendmahlseinsetzung und des Mysteriums der Verwandlung des Brotes und Weines in Jesu Fleisch und Blut (Transsubstantiation) am Feste des heil. Sacraments des Altars (Frohnleichnamsfeste) aufgeführte Spiele, und zum Unterschiede von den an anderen Festtagen, unter dem allgemeinen Namen Autos vorgestellten geistlichen Dramen, als 'sacramentales' bezeichnet, weil sie das Sacrament des Abendmahls*) zum Gegenstand der Handlung nehmen (Eucharistia, Corpus Domini).

L. Moratin irrte, wenn er die Einführung der Aut. sacram. als gleichzeitig mit dem von Urban IV. 1263 gestifteten Feste des „heiligen Sacramentes"**) annahm (Orig. p. 154). Der Codice Gerona, der Einzeln-

*) Son los autos sacramentales — obras dramaticas en un acto, escritas en loor del misterio de la Eucaristia: „Autos sacram. sind einactige, zum Lobpreis des Mysteriums der Eucharistie verfasste Dramen." E. Gonz. Pedroso, Prologo zu seiner Ausgabe der 'Autos sacramentales desde su Origen hasta fines del siglo XVII'. (Bibl. de Aut. Esp. t. 58. p. XLV.) Auto, schlichtweg, erklärt D. Seb. Cobarrovias (Tesoro de la lengua Cast. Madr. 1611. s. v.:) 1) decreto de Juez. Richterspruch (actus ab agendo). 2) Representacion que se hace de argumento sagrado. Als früheste Autos in Spanien haben wir des S. Isidoro 'Lamentatio de anima peccatrice' (VIII. S. 133 f.) und dessen Streitgesprächspiel: 'De Confliotu Vitiorum et Virtutum liber' (das. S. 139) bezeichnet. — **) Die Veranlassung zum Einsetzen des Frohnleichnamsfestes gab eine

heiten über die Feste im 14. Jahrh. mittheilt*), spricht wohl von dramatischen Vorstellungen, welche am Frohnleichnamsfeste stattfanden, erwähnt aber keiner eigentlichen Abendmahlspiele, ebenso wenig der Codice de Barcelona, der die Aufführungen von Theaterspielen überhaupt am Feste Corpus Domini im 14. Jahrh. bestätigt. Noch auch gedenkt Alfonso X. in seinem oft citirten Partida-Gesetze der Frohnleichnamsspiele, die zur Feier der zu seiner Zeit eingeführten Stiftung des Festes vom heil. Sacramente wären vorgestellt worden. Auch in den Canones des Conc. hispan. von 1512 geschieht noch keine Erwähnnng eines Anto Sacram. oder nnr des Corpus-Festes. Durch geistliche Spiele im Allgemeinen mochte wohl auch der

---

Vision der Jnliana von Mont Cornillon, Hospital-Nonne zu Lüttich, die vom Heiland den Auftrag erhalten haben wollte, zur Stiftung eines Festes zu Ehren dieses Geheimnisses anfzufordern (1208). Als Jacob Pantaleon, damals Archidiakonus zn Lüttich, nachmals Papst Urhan IV., von diesen Offenharungen der Nonne Juliana erfuhr, berieth er darüher mit seinen Theologen, die sich für die Nützlichkeit solcher Stiftnng, behufs einer feierlicheren Begehung des heil. Sacramentes, erklärten. Demgemäss befahl der Bischof von Lüttich im Jahre 1249, dass das Fest des heil. Sacramentes jährlich den nächsten Donnerstag nach der Pfingstoctave gefeiert werden sollte. Die Feier dieses anfangs blos auf die Diöcese von Lüttich beschränkten Festes dehnte erst Jacob Pantaleon, als Papst Urban IV., anf die ganze Kirche dnrch eine 1263 oder 1264 erlassene Bulle aus, worin schon als ein Beweggrund der Stiftung die „Beschämnng der Ketzer" angegeben wird. Der im selben Jahr erfolgte Tod Urban's IV. verzögerte die Vollziehnng der Bnlle, die erst wieder zur Zeit der allgem. Kirchenversammlung zu Vienne (1311) von Papst Clemens V. auf's nene verordnet und von allen Prälaten der Versammlung in Gegenwart der Könige von England, Frankreich und Aragonien angenommen ward. Die Ausstellung des h. Leibes Christi zur Anbetung für die Glänhigen nnd die in prachtvollen Aufzügen sie begleitenden Bittgänge nebst allen Formalitäten bestimmte Papst Johann XXII.†), Clemens' V. Nachfolger (1316). Znr Verfertigung des Officiums des Festes hatte der h. Thomas von Aqninas schon von Papst Urban IV. den Auftrag erhalten. Die von S. Thomas verfasste Prosa in der Messe erklärt genau die Lehre der Kirche über das h. Abendmahl und diente dem Calderon, diesem Thomas de Aqninas der Antos Sacramentales, als Grundtext seiner spitzfindig mystischen Erörterung über dieses Mysterinm. — *) Zn Gerona wnrde das Frohnleichnamsfest 1314 von Berengner de Palacioso eingeführt.

†) Dech möchte die Ausstellung des h. Sacramentes viel neuer als die Procession seyn, da sich vor der Verordnung, welche man in einer Kirchenversammlung zu Cölln erliess (1452), noch keine Spur der Ausstellung des h. Leibes findet. (Vgl. Gesch. der Kirchenfeste, von Dom Niclas Jamin, aus dem Französ. übers. 1784, S. 244.)

Frohnleichnamstag gefeiert werden, dergleichen das Anto de San Martino war, das der portugiesische Dichter Gil Vicente 1504 im Vorhof der Kirche de las Caldas zn Lissabon, in Gegenwart der Königin Leonor, während der Procession des Corpus, darstellte. Don Pedroso eröffnet seine Sammlnng von Ant. Sacram. mit diesem Heiligenspiel des Gil Vicente, das nicht die entfernteste Beziehnng znm heiligen Sacramente des Abendmahls darzeigt.*) Dahingegen fehlt es nicht an Villancicos sacramentales, welche im 15. Jahrh. bei der Feier des heil. Mysteriums der Eucharistie in den Kirchen gesungen wurden.**) Vorstellungen von Autos Sacramentales am Frohnleichnamsfeste finden wir zuerst aus dem Jahre 1532 bei Ortiz de Zuñiga, jedoch als schon bekannte und eingeführte Spiele, erwähnt.***)

Die Schilderung der Frobnleichnamsfeier selbst, der Schaustellnngen, der kirchlichen Umzüge und Bittgänge mit dem Leibe des Herrn, der Festordnung und des mehr heidnischen, als christlichen Gepränges zur Verherrlichnng jenes geistigsten aller Mysterien nnd Glaubenssymbole, liegt ansserhalb unserer Aufgabe, da wir keine Beschreibnng der Sitten, Bräuche, Feste und Einrichtungen der Völker liefern. Die Festlichkeit berührt uns nnr durch die Anhaltspunkte für das Anto del Corpus †), deren

*) Dergleichen nicht sacramentale, am Frohnleichnam Ende des 15. und Anfang des 16. Jahrb. aufgeführte geistliche Spiele (Mysterien nnd Moralitäten) mögen sich auch in jener Sammlung befinden, welche der Codice der Biblioteca nacional enthält, woraus ihr Bibliothekar, Don Eugenio de Fapia, im Museo literario von 1844 das Verzeichniss dieser Stücke nebst zwei derselben mitgetheilt. Ersteres ('Indice') hat Moratin (Orig. 181—183) wieder abgedruckt: eine Liste von 95 Titeln mit Angabe der Spielpersonen. Die meisten nennen sich schlechtweg Autos. Den als 'Farsas†) del Sacramento' angeführten werden wir in Pedroso's Sammlung begegnen. Anch die Bezeichnnng 'Entremes' kommt bei einem derselben vor (n. 34). Ob dieses 'Entremes de las Esteras' vor oder nach Timoneda's Entremeses verfasst ist, bleibt zweifelhaft. Ersteren Falles läge hier das früheste Beispiel vom Gebraucbe dieser Bezeichnung vor. — **) L. Moratin. Orig. p. 176 (n. 51). — ***) Pero consta que habia ya representaciones y Autos Sacramentales. (Anales ecles. y secul. de Sevilla etc. t. III. p. 365. año 1532. — †) Als Grundlage für derartige Schilderungen mnss die, unseres Wissens, früheste und gleich auch in dramatische Form gebrachte Beschreibung des Festes vom „heiligsten Sacramente" gelten, welche Lope de Vega in seinem Vorspiel (Loa) zn seiner „ersten Fiesta" (Obras sueltas. Madr. 1778. t. XVIII. p. 1—7) giebt: „Loa entre un Villano y una Labradora." „Vorspiel zwischen einem Bauer nnd

†) 'Farsa', in der ursprünglichen Bedeutung von 'Farcita' „Füllstück" (bei kirchlichen Festen). Vgl. Wolf, Stud. S. 598. Anm. 2. Ticknor, Uebers. 1. S. 614. Anm. 4.

bezeichnendste wir angeben wollen. Wem nach ausführlichen Berichten die Zähne wässern, der kann volle Befriedigung aus den von bildlichen Dar-

---

einer Bäuerin", seinem jungen Weibe. Der Bauer hat im städtischen Festgedränge seine Ehehälfte von der Seite verloren. „Nur in Madrid", meint er in dem Eröffnungsmonolog, „kann einem der sonderbare Zufall begegnen, dass Einem ein Weibchen von zwanzig Jahren abhanden kommt."†) Die Verschwundene stellt sich bald wieder ein und erzählt von den wunderbaren Dingen, die sie geschaut, nach Art jener Landsleute in Sophron's Mimus: 'Die Isthmiazusen' oder in Theokrits, diesen nachgebildeten „Syrakusanerinnen" sich über die Adonisfeier in Alexandrien unterhalten. ††) Lope's Bäuerin erzählt ihrem Manne zunächst von der Tarasca†††), einem der Procession voranschreitenden Drachenungeheuer, als kurzweilige Schreckpuppe des gemeinen Haufens und der Strassenjungen, mit denen der Drache seinen Schabernack treibt, wie andere Baalsdrachen mehr, in deren Bauche die bezüglichen Pfaffen das Gemeinvolk schrecken und necken. Hierauf kamen lobsingende, mit Blumenkränzen geschmückte Kinder. Auf die Frage, was „jenes weisse Ding bedeute, das eine Oblate scheine, und der Pfarrer für Gott erkläre?"*) erklärt ihr der Bauer, „jenes Brot betrachte der Verstand mit den Augen des Glaubens." Die Bäuerein beherzigt dies sofort, überzeugt, dass, sobald der Messpriester sein hoc est corpus gesprochen, das Brot, obwohl sie es als Brot sieht, kein Brot, sondern Gott ist.**)

Hiernächst — fährt die Bäuerin in ihrer Schilderung fort — folgten die Giganten, die über die Standarten und Kirchenfahnen um zwei Köpfe

†) Mas que se me haga perdido
mi muger, estraño caso
solo en Madrid se perdiera
una muger de veinte años.

††) s. Gesch. d. Dram. II. S. 27. — ††) Cobarruvias leitet das Wort vom Griechischen ταράττω, territo, „erschrecken", ab (Tesor. s. v.). Vgl. D. Quij. Pellicer's Anm. IV. 105 f. Das Weibchen des Tarasca-Drachen von Holz und Pappe, nannte das Volk in Toledo: Anna Boleyn (Semanario pintoresco 1841. p. 177).

*) ¿Pasqual, no me dires vos
aquello branco que sea.
que a mi me parece oblea,
y dice el Cura que es Dios?

**) Villa. Mira, Teresa, esse pan
le mira el entendimiento
con los ojos de la Fé.
Labrad. Ya sé que es Dios, porque luego
que el sacerdote le dice
las palabras, aunque veo
pan, no es pan, que es Dios.

stellungen begleiteten Schilderungen der Frohnleichnamsfeier zu Valencia, Sevilla und Toledo im Semanario pintoresco (1839, p. 167; 1840,

hervorragten. †) Nach den Fahnen und Kreuzen schritten die geistlichen Orden und die Klerisey vorüber. Diesen schlossen sich Leute an, die in Rohre „wie Gänsehälse hineinhliesen, von denen sie sagen, es wären Instrumente." ††) Die „Bärtigen in schwarzen Gewändern" †††), die nun vorbeischritten, erklärt ihr der Bauer als „die geheiligten Rathsherren, Senatoren und höchsten Consuln der beiden Welten König Philipp's."*) Darauf das Allerheiligste, getragen von Priestern unter einem Baldachin (palio), dessen Schnüre der Corregidor (Oberbürgermeister) und der erlauchte Magistrat tragen (el ilustre Ayuntamiento). Hinter diesen schritt ein „Jüngling" einher, von dem sie sagten, es sey der König, und an seiner Seite der Infant. Bei deren Anblick habe die Bäuerin sich leise gesagt: „Nachdem man Gott gesehen, giebt es keine grössere Schau, als jene Zwei."**) „Hast du denn — fragt der Bauer — den erlauchten Präsidenten (des höchsten Raths von Castilien) und den hochherrlichen Nuncius nicht erblickt, mit den drei Gesandten von Frankreich, Deutschland und Venedig?" Die junge Bauersfrau hat auch deren Anblick genossen. Dagegen — bemerkt der Bauer — habe er in aller Bequemlichkeit die durchlauchtigste Königin, Doña Isabel de Borbon, und den lebenden Nelkenspross, den Prinzen Balthasar, ferner alle die edlen Frauen — acht Damen, wie Sterne, die der Himmel auf die Erde versetzte.***) Ausser diesen Herrlichkeiten hörte er auch Schriftgelehrte über die Autos verhandeln.

†) — los Gigantes
con dos cabesas salieron
por cima de los pendones
„con dos cabezas":
„mit zwei Köpfen" — nach dem Parallelgradmesser.

††) soprando unos hombres veo
pescuesos como de ganso
que dia que eran estromentos.

†††) barbados de prieto.

*) Son, Téresa, los Consejos,
los sagrados Senadóres,
y los Consules supremos
de los mundos de Phelipe (II.).

**) Despues de haver visto a Dios
no hay mas que ver que a los dos.

***) Pues los Damas no dixeras
sino que a la tierra el cielo
trasladaba sus estrellas.

p. 187 und 1841, p. 177) schöpfen. Wir begnügen uns, noch einige, insbesondere die Aufführung der Autos Sacramentales betreffende Eigenthümlichkeiten aus Pedroso's 'Prologo' mitzutheilen.

Bäuerin. Und was sind Autos?
Bauer. Komödien zu des Brotes Ruhm und Ehre,
Das diese Königsstadt andächtig feiert. †)

Die, so viel uns bekannt, nächst älteste Schilderung dieses spanischen Processionsfestes aus dem 17. Jahrh. rührt von einem holländischen Reisenden her, dessen Beschreibung der jüngere Pellicer aus dem französ. Reisebericht besagten Holländers oder Flamänders ††) anführt. Die Schilderung des Flämen stimmt in den Hauptzügen mit der von Lope's Bauern in der „Loa" überein. Doch erfährt man daraus von noch anderen Schaustücken, wie z. B. der monstrose Riesenkopf, von einem Knirps dahergetragen, Gigantilla genannt, ähnlich jenen Grosschädeln auf Zwergrümpfen, woran es bei keinem feierlichen Staats- oder Kirchenacte mangelt — in der Regel an der Seite von Gigantones mit Zwergköpfen auf Riesenleibern. Gigantones und Gigantillas erbauten die Menge auch durch die Verbeugungen, die sie beim Vorüberwandeln vor dem König und der Königin ausführten, und die von den Majestäten auf's zierlichste erwiedert wurden. Den Namen des Drachen Tarasca leitet der Reisende von einem Walde bei der Stadt Tarascon ab, der von uralten Zeiten eine dem menschlichen Geschlecht so verderbliche Schlange nährte, wie die im Paradiese war, oder der Drache Ladon im Garten der Hesperiden, in Spanien eben, oder beider Nachfolger, der Lindwurm des Santo Offizio, der, um Christi von ihm begeifertes Kreuz geringelt, brennende Scheiterhaufen über die alte und neue Welt hinspie. Die Schlange vom Tarasca-Wald erwürgte die h. Martha mit ihrem Gürtel und ihren Gebeten †††), den Drachen der Inquisition erdrosselte die Schutzheilige der Aufklärung: Santa Clara.

Nach beendeten Umgängen begannen Abends fünf Uhr die Darstellungen der Autos Sacram. Die beiden in Madrid anwesenden Schauspielertruppen schlossen für die Dauer der Frohnleichnamsfestlichkeiten ihre Theater und spielten einen Monat lang ausschliesslich solche heilige Stücke auf tragbaren Strassenbühnen. Die Schauspieler sind verpflichtet, täglich

†) Labradora. ¿ Y qué son Autos?
VIII. Comedias
a honar y gloria del pan,
que tan devota celebra
esta coronada villa.

††) Voyage d'Espagne, curieux, historique et politique fait en l'année 1655. c. 18. p. 110. (C. Pellicer, Trat. hist. I. p. 259 f.) — †††) mató con su cingulo y con sus oraciones.

Als Strassenspiele bedurften die Frohnleichnamsvorstellungen tragbarer und von Ort zu Ort schiebbarer Wanderbühnen. Zu solchem Zwecke hatte schon der Thespiskarren ein uraltes Muster geliefert. Carros (Wagen) dienten auch als Podien zum heiligen Schauspiele, worin sich, vorzugsweis des katholischen Volkes zwei Herzenswünsche: Panem et Circenses, aber als geistige Glaubensspeise, vereinigten. Der Carro zeigte die Form eines grossen von vier Thürmen flankirten Castells und einem überragenden Mittelthurme; das ganze Gestell auf einem im Centrum angebrachten Rade ruhend, um dem Wagen, je nach dem Standorte der Schaumenge, die entsprechende Wendung geben zu können.*) Zu der hierbei erforderlichen Mühewaltung mussten sich die jüngsten Canonici beim Antritt ihres Amtes schriftlich verpflichten. Die Kosten trugen ursprünglich der Erzbischof und das Capitel der Diöcese. Im 15. Jahrh. war der Aufwand bei den Autos im Allgemeinen auf Costüm und Garderobe noch sehr bescheiden. Ein Paar Handschuhe genügten z. B. um „Gott Vater" auszustaffiren. Im 16. Jahrh. erschien Gott Vater schon reicher ausgestattet: mit einer Krone auf dem Haupt und einem Lorbeerzweig in der Hand. Engel hatten im 15. Jahrh. Handschuhe an und eine Perrücke auf; im 16. Jahrh. waren sie mit Chorhemden und Stola bekleidet und mit einem Diadem geschmückt. 'Verdad' (Wahrheit) kam in einer weissen, 'Justicia' (Gerechtigkeit) in einer himmelblauen, 'Deseo' (Begierde, Sehnsucht) in einer grünen, 'Misericordia' (Barmherzigkeit) und 'Verbo eterno'

---

vor dem Hause des Präsidenten einer Rathsbehörde (Consejo) Vorstellungen zu geben. Sie beginnen auf dem Vorplatz des königlichen Palastes, wo das Herrscherpaar unter einem Thronhimmel zusieht. Der Schaumenge kehren die Spielenden den Rücken zu.†) Die Bühne selbst ist von gemalten, auf Rädern ruhenden Verschlägen (casillas) umgeben, wo sich die Schauspieler ankleiden, woraus sie beim Auftreten kommen und wohin sie beim Abgang sich zurückziehen. Vor Beginn der Autos wurden Ballete von den Processionstänzern aufgeführt, wobei auch die Gigantones zur Belustigung des Volkes mitwirken. Traun, eine würdige Stimmungsvorbereitung zu scenischen Spielen, die das allerheiligste Altarsacrament feiern sollen! „Was mich wunderte" — bemerkt der Flamänder am Schlusse seines Berichtes über das Frohnleichnamsfest in Madrid — „war, dass diese auf der Strasse und am Tage aufgeführten Andachtsspiele bei Lampenlicht, die gewöhnlichen in geschlossenen Theatern††) vorgestellten Stücke aber bei Tageslicht gespielt wurden." — *) obra que figuraba un gran castillo†††) con quatro torres á los costados y otra alta in medio y en su centro, comunicando impulso á toda la armazon, mostraba sucesivamente al pueblo los personajes que la guarnecian. Prol. XV f.

†) Los Comédiantes representan vuelta la espalda al pueblo. — ††) Corrales. — †††) als Emblem für 'Castilien', wie uns scheint.

(das ewige Wort) in Fleischfarbe zum Vorschein, als Symbol der Incarnation.

Nachdem die Festkosten von der Geistlichkeit auf die Commune, die Stadtbehörde und den Magistrat, übergegangen waren, nahmen die Corpusspiele einen Mischcharakter von bürgerlich-klerikaler Beschaffenheit an. Infolge dessen traten auch weltliche für geistliche Schauspieler und Dichter ein, so dass in der zweiten Periode die Ant. Sacram., gegen Ende des 16. Jahrh., in der Regel von weltlichen Dichtern verfasst und auch nur von Laien gespielt wurden. Die höchste Pracht erreichte diese Feier unter den Philippen II., III. und Carlos II., die es als ihre heilige Königspflicht betrachteten, für Festordnung, Würdigkeit und Gepränge Sorge zu tragen und die Oberaufsicht zu führen. Die Corpus-Junta bestand aus dem Corregidor (Oberbürgermeister), den Regidores (Magistratsherren), dem Stadtschreiber. Den Vorsitz dieser Junta führte ein Rath der königlichen Kammer als 'Comisario, protector und superintendente de las fiestas del Sanctisimo sacramento'. Dieses Festcomité hatte für Zurüstung der Tänze, der Gigantones, Gigantillas und die famose Tarasca, für die Aufstellung der Monstranz mit dem Allerheiligsten an dem Portal der Santa Maria-Kirche (in Madrid), für die Processionszelte, für die Bemalung und Ausschmückung der Carros u. s. w. zu sorgen.

Im Beginn des 16. Jahrh. hatten die Theaterdirectoren die Verpflichtung, auf ihre Kosten die Stücke des Allerheiligstenfestes herbeizuschaffen, die acht Tage vor Ostern eingeliefert werden mussten. Lope de Vega hatte einmal zwei, dem Schauspieldirector, Alonso Riquelme, zugesagte Stücke fertig zu bringen verabsäumt. Dafür schickte die Junta den Director in's Gefängniss. Die Kürze der Haft verdankte dieser dem Sprudelquell des Lope'schen Genius, der die beiden Schauspiele sogleich, wie zwei Eimer Wasser, hingoss. Um dergleichen Uebelstände für die Folge zu verhüten, bestellte die Fest-Junta selber die Ant. Sacram. bei den von der Schauspieltruppe dafür besoldeten Dichtern. Gegen Ende des 16. Jahrh. betrug das Honorar für eine Loa (Vorspiel zum Ant. Sacr.) 100, für ein entremes und mojiganga (Maskenspiel mit Tanz) 300, für die Musik zu zwei Antos 1100, für ein Sainete*) 200 bis 400 Realen. Zu Calderon's Zeit wurde das Ant. Sacr. mit 700 Realen honorirt (50—60 Thaler). Calderon, der Fürst der „heiligen Scene", brachte das Honorar auf 400 Ducaten für's Auto, die ihm die Junta als Zubusse (ayuda) zu den von der Schauspielertruppe gezahlten 700 Realen für's Stück bewilligte, zusammen also 2900 Realen für ein Auto (350 Thaler ungefähr). Von 1682 ab bestimmte König Carlos II. selbst die aufzuführenden Aut. sacram. Schaugerüste und Bühnen wurden in Pacht gegeben. 1622 betrug dieser für zwei Bühnen auf der Plazuela de la Villa (Madrid) während der Festzeit des Corpus Domini 1600 Realen und stieg 1665 auf 1250 spanische Ducaten. Für die Zelte wurden 11,000 Realen im Jahre 1682 ge-

*) Am Schluss des 16. Jahrh. nannte man die Entremeses 'Sainetes'.

zahlt. Die Herrichtung der Carros kostete (1688) 3000 Ducaten. Um diese Zeit belief sich die Gesammtausstattung eines Auto auf 17,000 Realen. Ein Lumpengeld im Vergleich zu dem Kostenaufwand, den heutzutage ein Ballet erfordert.

Vor Einführung der Autos Sacram. gab es in Madrid noch kein stehendes Theater. Diese Autos veranlassten eben die Errichtung einer ständigen Bühne; für die Geschichte des span. Theaters ein wichtiges Moment (s. ob. S. 136 f.)

Die Schauspielertruppe musste für 600 Duc. zwei Autos Sacr. zur Aufführung bringen; eine Summe, die 1680 auf 19,450 Realen für ein Auto sich gesteigert hatte; doch war der Director verpflichtet, seine Gesellschaft dafür bis zu Ende des laufenden Jahres spielen zu lassen. 8 bis 14 Tage vor der Aufführung eines Auto fand eine Karrenprobe (Theaterprobe) 'muestra de los Carros' in einem verschlossenen Hofraum statt.

Die Prachtprocession mit dem König in der Mitte bis zur Kirche Santa Maria, wo der apostolische Nuntius die grosse Messe celebrirte, und nach der Messe durch bestimmte Strassen und nach den daselbst aufgestellten Betaltären, wird p. XXX beschrieben. Wir überlassen der Phantasie des Lesers sich dieselbe, obigen Andeutungen zufolge, auszumalen. Eine der pomphaftesten war die im Beiseyn des englischen Prinzen von Wales unter Philipp III. gefeierte Frohnleichnamsprocession. Eine Prunkentfaltung, die neben den Passionsgängen und dem Spasimo des Gekreuzigten doch nur eine weltlich-theatralische Schaustellung bedeuten kann. Wie unendlich feierlicher, geistlich herrlicher und würdiger erscheint die Einsetzung des Abendmahls durch den Herrn inmitten seiner Jünger! Die Festgepränge der mexikanischen, der peruanischen, der chinesischen Kaiser, des Dalailama, der seine Unfehlbarkeit und Heiligkeit in seinem Stuhl anbeten lässt — sie verdunkeln durch Pracht und Glanz und Schimmer und Gold- und Juwelenübermaass Felipe's III. und Felipe's IV. Frohnleichnamsfeier, die eben nur ein solches heidnisches Prunkschauspiel vorstellt; ein um so heidnisch Gott- und Heiland-entfremdeteres Strassenschaugepränge, als es die Feier einer Stiftung zu verherrlichen meint, der geistig innerlichsten, die je ein Heilverkünder und Menschheitsläuterer in seiner Leidensseligkeit und unmittelbar vor seinem Erlösungstode vollzogen. Strahlte König Philipp IV. an einem dieser Feste über und über von so vielen Rubinen und Diamanten schier, wie der Gottessohn am Kreuze von Wunden, Blut, Blutwasser und Todesschweiss — wessen Glorification feierte König Philipp IV.? Seine eigene, oder die des Heilandes? Der grauenvollen Autos da fé nicht zu gedenken, in deren Gluthschein sich die Autos Sacramentales verklärten, und die ihre Menschenbratengerüche mit dem Weihrauchduft der Messhandlung vermischten, worin eben die Weihe der Menschwerdung und die Göttlichkeit des Menschenleibes gefeiert wird. Hatten doch die am grossen Festtage des Gottes Vitzliputzli von den Kaisern der alten Mexicaner abgehaltenen Autos da fé, bei welcher Gelegenheit jenem Blutgötzen 20,000 Kriegsgefangene geschlachtet

wurden, — hatten diese mexikanischen Autos da fé doch mindestens den schaudervollen Widerspruch nicht zu verantworten, den die spanischen, durch die Feier des grossen Mysteriums der Transubstantiation, der Wandlung von Brot und Wein in Christi geheiligten Menschenleib, durch die gleichzeitige Feier des Messwunders mit der Gräulfestlichkeit der Menschenopferung, auf sich luden. Auch was den sonstigen Charakter der Begehungen, der Prachtaufzüge, namentlich was die Tänze betrifft, dürften beide Autos da fé, die altmexikanischen und die spanischen, in Parallele treten, die Tänze nämlich, welche sich um die Aut. Sacram. der Spanier, mithin auch um die nicht selten sie begleitenden Autos da fé, herschlangen. Von den hierfür eigens geworbenen Festtänzern und Festtänzerinnen, Corpus-Gauklern und Gauklerinnen, wurden die verschiedenartigsten, belustigendsten Strassentänze aufgeführt: Stelzentänze, Tänze zu Pferde, Pandorgas-Tänze, wobei jeder Kunstspringer in einem anderen Costüm auftrat, und ein verschiedenes Instrument spielte, nicht blos in den buntesten Landes- und Völkertrachten: Catalanen, Galicier, Gothen, Türken, Neger, Zigeuner, Narren und Rüpel, ja selbst Thiermasken, Affen und Eulen. Auch Pantomimen, ernste und burleske, tanzten sie, danzas de Cuenta y de chanza geheissen. Zu den beliebtesten Charaktertänzen gehörte der „Schellen- und Bauerntanz", danzas de cascabel y paloteado; der „Kreuz-Tanz", de la Cruz; der „heroische Tanz", heroica, und der „Bienenkorb-Tanz", Colmena; der volksthümlichste von Allen: der „Schwerter-Tanz", danza de espadas, den die Bauern von Brunete besonders mit bewunderter Gewandtheit ausführten.

In Madrid fanden zum Frohnleichnamsfeste vier Vorstellungen oder Carros statt. Zwei Carros für den König am Abend des Frohnleichnamstages selber (dos Carros al Rey); und die zwei anderen Carros Tags darauf, am Freitag, für die Municipalität oder den Stadtrath und das Volk (al Consejo; la Villa y el pueblo). Als die gesammten Städtebehörden (Consejos) der Monarchie in ihren Delegirten den Vorstellungen der Autos S. beiwohnten, nahmen die Zuschauer die drei Seiten der Plazuela de San Salvador zu Madrid ein, während die vierte den Spielern vorbehalten blieb (1635). Vorne sassen die Stadtbehörden von Castilien und Aragon. Die Seitenplätze zur Rechten füllten die Mitglieder der Inquisition, der geistlichen Orden, die Magistrate aus Italien, Indien, die Oberbeamten der Rechnungskammern. Dem gemeinen Volke ward die Vergünstigung zutheil, hinter der Bühne die Schauspieler vom Rücken aus zu besehen und sich das Uebrige hinzuzudenken.

Das zweite 1665 errichtete, in Stockwerke von 38 geräumigen Logen und Mittelbalkone abgetheilte Theatergebäude gebot eine demgemässe Sitzordnung.

Pedroso gedenkt auch einiger Schauspielerinnen und Schauspieler des 17. Jahrh., die sich in den Corpus-Dramen oder den eucharistischen Scenen auszeichneten: Micaela de Andrade, gemeinhin „eine der drei Grazien" genannt. Francisca Bezona, am Hofe der Philippe und Carlos wie an

Drama, der Oper, vergleichbare Specialität. Den „melodramatischen“ Dichtungen zählt denn auch die Autos Sacram. der gründlichste spanische Kenner und Beurtheiler dieser Frohnleichnamsspiele, der schon genannte Don Gonz. Pedroso, bei [1]), sowohl wegen der grossen Wichtigkeit, welche die Musik in denselben beansprucht, als um der pomphaften scenischen Austattung willen, die jene Vorstellungen fordern. Uebt die Musik selber eine der lösungs- und sühnemächtigsten Wirkungen auf die Seele aus; stellt sie wohl gar diese Sühnkraft in unmittelbarer Empfindung, als Kunst der Harmonie, dar: so möchte auch ein innerer Berührungspunkt zwischen dem Gesangsdrama und dem Sühnopferspiele, das auf dem Abendmahlsdogma beruht, sich finden lassen. Aus diesem Dogma und dessen kirchlicher, in der Messe versinnlichter Schauhandlung hat unsere Ge-

---

dem Ludwig's XIV. bewundert. Micaela Fernandez, in Männer- und Frauenrollen gleich vorzüglich. Clara Camacho, die am Schlusse eines Auto Sacram. den Vorsatz fasste, die Bühne mit einer Klosterzelle zu vertauschen u. a. m. Unter den Schauspielern ragten als Autodarsteller ausser dem schon genannten Sanchez Inquelme hervor: Rios und Pinedo, dieser „der Erste“ in seiner Kunst ('principe en su arte'), und Rios als „Einziger“ bewundert (unico representante). Juan Rana, berühmter Komiker, dessen Name auf eine ganze Klasse von Entremes-Spielern überging. Fernan Lopez, der, ein zweiter Molière, auf den Brettern verschied. Die Palme aber errang als Autospieler Damian Arias de Peñafiel, in Volksliedern und Romanzen besungen und von den Madrider Auto-Dichtern als grösster Schauspieler im „heiligen Drama“ gepriesen und gefeiert.

Die nähere Beschreibung der zu vier vereinigten Carros und acht Stockwerken fortgeschrittenen Wagenbühne lassen wir fahren. Von den stehenden Trachten und Abzeichen der allegorischen Autofiguren, wodurch dieselben auch Zuschauern ausserhalb der Hörweite verständlich wurden, nehmen wir wohl gelegentlich, auf unserem Wege an so vielerlei geistlichen Spielen vorbei, auch noch Notiz. Von der Fackel z. B. in der Hand der 'Vida' (Leben); von der Narrenjacke, worin der spanische Pensamiento (Gedanke) in den Autos S. dem gedankenlosen Glauben huldigt u. dgl. m. Was Decoration, Machinerie, Malerei und sonstige Ausstattung anbelangt, so werden uns auch darüber die vorgeführten Autos Sacram. am besten belehren. — 1) — no seria mucho calificar los autos de composiciones melodramaticos, asi por la grande importancia que en ellos tenia la musica, como por el pomposo aparato escenico que llegaran á requerir. a. a. O. IV. p. XLV.

schichte das christliche Drama überhaupt zu entwickeln versucht [1]) und wenn das spanische Drama seine tiefste natur- und geistesschöpferische Wandelungsidee, deren Symbol und Mysterium das Dogma eben ausspricht, und die Messe — das eucharistische Auto in seiner Urgestalt — vor die Anschauung bringt; wenn das spanische Drama diese Idee, dieses Symbol, als eine besondere der spanischen Nation eigenthümliche Schauspielart ausprägte: sollte hiervon der Grund, neben anderen Anregungen, nicht auch in dem dunklen Kunstbedürfnisse zu suchen seyn: den ihrem weltlichen Drama anhaftenden Mangel einer vollgültigen poetischen Katharsis durch eine gesondert eigenste Gattung von kirchlichen, um ein Dogma sich bewegenden Erläuterungsspielen zu ersetzen? um ein Dogma, dessen endgültige, das Drama an sich als Odem und Seele durchdringende Läuterungsidee der dramatische Kunstgeist der Spanier nicht zu erfassen, und die werkmeisterlichen Auspräger dieses Geistes, die spanischen Bühnendichter, in ihre weltlichen Schauspiele hineinzubilden, und letztere mit jener Idee vollaus zu durchgeisten und zu durchwirken nicht vermochten. War Solches doch dem attischen, tiefreligiösen, und in der äschylischen Tragödie von Mysterien-Ideen durchleuchteten Drama in edelster Kunstvollendung gelungen. Lässt doch selbst das Drama der Indier jenen Läuterungsgedanken durchblicken, der in höchster, von allen confessionellen Elementen und Erstrebnissen freier Kunstverklärung, als reines geschichtlich-psychologisches, in letzter Tiefe freilich aus Christi Weltsittlichungs- und Heiligungsmission entwickeltes Ideenschauspiel, im Shakspeare-Drama sich offenbart, das des Heilands geistige Fussspuren trägt, wie er auf dem Gipfel des Oelberges, von wo aus er die Himmelfahrt antrat, seine irdischen Fusstapfen zurückliess. [2]) Auto sacramental von Profanschauspiel grundinnerlich geschieden; Beide nebeneinander wirkend, nicht aufgehend ineinander; jenes, gleichsam nur das seelenheiligende Correctiv zu dem ausschliesslichen Unterhaltungszwecke des weltlichen Drama's, der witzig-ergötzlichen Combinations- und Zufallsspiele — spricht solche Scheidung und

1) IV. S. 1—5. — 2) Hieronym. T. 3. p. 295. August. in Job Homil. 47.

Auseinanderlösung beider, nur durch Verschmelzung im wahrhaft kunstpoetischen Drama, schöpferischen Schauspielformen, gleichwie die Messhandlung das Brot und den Wein in Christi Fleisch und Blut, in Christi sühnheiligen Leib, in „himmliches Brot", in das „Brot des ewigen Lebens", wandelt — spricht ein derartiges Auseinanderfallen und Fürsichbestehen des eucharistischen und profanen Drama's, jedes in seiner gesonderten Wirksamkeit, nicht auch diese Erscheinung in das Bereich jener immanenten Formationstendenz, jenes in dem Gesammtleben, Bilden und Schaffen des spanischen Geistes waltenden Parallelgesetzes? Erkannte doch auch der jüngste Sammler und Erläuterer der spanischen Autos Sacramentales, Don G. Pedroso, freilich ohne Ahnung des tieferen Zusammenhanges, den beregten Gegensatz und die Ausgleichsstellung, welche diese Autos zu den Profanspielen, in Absicht auf Seelenweihe, innigeren und edleren Ausdruck der Affecte, gegenüber den ungezügelten, sittenlosen weltlichen Dramen jener Zeit, einnehmen.[1]) Wie möchte denn nun, bei solcher Trennung von dramatischer Seele und dramatischem Leib, von heiligen und weltlichen Spielen, wie möchte, eines gesondert vom anderen, gedeihen, ja auch nur bestehen? Die spanischen Frohnleichnamsspiele, gleichzeitig mit dem Jesuitismus entstanden[2]), und von diesem vorzugsweise als fanatisirendes Bekämpfungsmittel gegen die Reformation und deren Lehre vom Abendmahl benutzt,

---

1) Por lo tocante á la expresion de afectos tiernos, no tenemos equivocarnos al asegurar que los autos viejos llevan grandes ventajas á todos los dramas profanos de aquellos dias. Retrataban éstos, bajo su aspecto más deforme, la turbulenta época en que nacieron: en sus revueltos lances, sus rufianes y encubridoras, sus suicidios, adulterios, asesinatos y batallas, habia mucho que hablase á la imaginacion, pero nada que elevase y fortaleciese el espiritu, y para hallar espectáculos donde el idealismo y la sensibilidad bien entendida recibiesen sano nutrimento, habia que recurir á la escena sagrada. No lo extrañamos: hasta en el orden de los afectos puramente terrenos, era entónces la religion único manantial de donde fluia ternura á los corazones. („Denn sogar was irdische Gefühle anbelangt, war dazumal die Religion die einzige Quelle, aus welcher zarte Regungen in die Herzen flossen.") — 2) In den Canon. des Concil. von 1512 wird noch keines Auto Sacramentale erwähnt. Auch ist kein Auto Sacram. vor der Reformation nachweisbar. (Vgl. Pedroso p. XX.)

— wie diese wesentlich spanisch-katholischen Glaubensspiele von Hause aus einen unduldsamen, verfolgungssüchtigen Geist athmeten; so mussten sie, weit entfernt Gemüthsreinigung, Seelenläuterung und Volkssittlichung zu bewirken, den Nationalgeist nur mehr verwildern, verderblich aufregen und den menschenfeindlichen, Gedanken verfinsternden und verdummenden Ketzereifer immer heftiger anfachen, bis sie allmälich mit den Scheiterhaufen zugleich erloschen und, letzten Endes, von der Regierung selbst verpönt [1]) und von der tageshellen, durch die französischen Encyklopädisten verbreiteten, selbst spanische Köpfe mit einem Lichtstrahl erleuchtenden Aufklärung erschreckt, als verspätete Gespenster verschwanden. Gespenster, ja, das waren sie selbst in ihrer glänzendsten Erscheinung, da sie noch als poetisch leuchtende Irrwische über den von der Inquisition mit verkohlten Menschenknochen gefüllten Gruben und Brandstätten, ingestalt von blutig durchlohten Scheiterhaufenflammen, taumelten und schwebten.

Das Dogmendrama, das eucharistische Auto, dessen Inhaltsidee sich im letzten Grunde als ein Läuterungsgedanke, eine Vergeistigungswandelung des Naturwesens in seiner Leiblichkeit ausweist — wie denn auch das Drama als solches, seinem Wesensbegriffe nach, eine Wandlung leiblich selbstischer Triebe in die Idee eines Welt- und Sittengesetzes vollzieht; eine Wandlung der Schuld, aus leidenschaftlicher Begier nach Selbstbefriedigung und Selbstgenuss, in Schuldbewusstseyn, in Bussbedürfniss und Gesetzessühne — das spanische Dogmendrama, abgeschieden von seinem dramatischen Körper, wird denn auch, erstarrt zum scholastisch-theologischen Begriffe, als Drama, als dramatisches Kunstgebild, nicht anders denn verkommen und verkümmern müssen. In seiner einfachsten Gestalt, wie es in den Farsas und Autos Sacram. vor Juan Timoneda erscheint [2]), tritt das Auto Sacramental, und zwar in einem Zeitraum, wo das spanische Drama anderer Formen bereits eine fortgeschrittene Entwickelung darweist, so aller dramatischen Bewegung und Eigenschaften entblösst daher, dass jene älteren Frohnleichnamspiele „Gespräche"

1) Die öffentliche Vorstellung der Aut. Sacram. wurde in Spanien 1765 verboten. — 2) In der 'Farsa del sacramento de Peralforja' z. B. oder im 'Auto del Magna' u. dgl. m.

in veranschaulichter Idee“ ‘sermones en representable idea’, mit Fug genannt wurden. Bei solcher Beschaffenheit wären die Autos del Corpus zu gänzlicher dramatischer Körperlosigkeit eingeschwunden, ohne den alsbald, behufs Fristung solchen Siechthums, herbeigeholten Nothbehelf: in das eucharistische Gesprächsspiel wirkliche Menschen und geschichtliche Momente hineinzustellen, um die von allegorischen Begriffsfiguren über ein unbegreifliches Mysterium geführte Disputa doch einigermaassen durch eine scheinbare dramatische Bewegung in Fluss zu bringen. Zu solchen geschichtlichen, mit der Eucharistie in Verbindung zu setzenden Personen und Ereignissen erboten sich zunächst diejenigen Glaubenshelden und -Heldinnen aus der Heiligen- und Legendengeschichte, die sich durch einen besonderen Eifer für das Sacrament ausgezeichnet hatten. Durch dieses Auskunftsmittel fiel aber das Auto Sacram. aus der Pfanne in die Kohlen, indem der Hauptzweck dieser Spiele: die Feier und Verherrlichung des Dogma's und die dogmatische, auf die Einschärfung der Unerklärlichkeit hinauslaufende Erklärung des Mysteriums — da dieser Hauptzweck über der geschichtlichen Handlung und deren Helden der Aufmerksamkeit und Andacht der Zuschauer zu entschwinden Gefahr lief. Dem Uebelstande sollte dann die biblische Geschichte abhelfen, deren schematische Entwicklungsfolge in der Einsetzung des Abendmahls, in dem heiligen Brote des Gottmenschenleibes, als ihrem höchsten Heil- und Erlösungsziele, sich beschloss. Die ganze Schöpfung, Himmel und Erde, ja die Hölle selbst, sollte gleichsam dieses Brot zur Seelenspeise auswirken. Nach welchen disparaten Auskunftsmitteln musste nicht die Erfindung dieser Dichter greifen, nur um das Uebersinnlichste der theologischen Probleme durch allerlei Einkleidungen in weltliche Verhältnisse der menschlichen Vorstellung und Fassung näher zu bringen, und in die dramatische Form zu zwängen! Die Beziehung des Schöpfers zur Creatur unter wie vielerlei verschiedenen allegorischen, symbolischen oder parabolischen Verschleierungen wurde sie nicht in diesen mystischen Pseudodramen verbildlicht! Bald in Form eines Liebeshandels, eines Waffenehrenganges; bald durch Vorfälle, wie sie in einem Narrenhause, auf Jahrmärkten, in Schenken sich ereignen. Wenn in dem einen Auto Sacram. Bauernhändel oder Palastintriguen jenes

Verhältniss des Weltschöpfers zu den erschaffenen Wesen veranschaulichten: so mussten in anderen wieder Geschichten von undankbaren Söhnen, verrätherischen Freunden, ungetreuen Gattinnen, gefangenen Prinzessinen, losgekauften Sclaven und aus der Haft befreiten Schuldnern den treulosen Abfall der Welt von Gott Vater und ihre Erlösung durch das Gnadenmahl des Sohnes im Wege einer Parabolisirung erläutern, die, selbst nur ein Gedankenschema, jedes dramatischen Lebens, mithin jeder dramatischen Berechtigung, ermangelt. Abermals so ein paralleler Doppelschatten, bald von spiritualistischem Lehrbegriff, bald von weltlicher Fabeleinkleidung, die aber auch nur im allegorischen Sinne zu nehmen! Sogar Profankomödien, die gerade im Schwunge waren, mussten sich 'a lo divino' zurechtstutzen und zu einem Auto del Corpus sacramentalisiren lassen![1]) Der einzigen Darstellungsweise, die vor allen anderen zu dramatischer Gestaltung sich darbot: die Einsetzung des Abendmahls nach den evangelischen Geschichten, wie Leon. da Vinci es malte, mit den bezüglichen Persönlichkeiten von individuellem Leben und dem allervolksthümlichsten Typus, dieser einzigen dramatisch darstellbaren Veranschaulichung jenes grossen Stiftungsactes wandten die spanischen Frohnleichnamsdichter den Rücken, den sie, gleich jenen Schattenspielbeschauern in Platon's Höhle, gefesselt an ihre Stuhllehne, dem Tageslichte zukehren, sich an den Werken der Schattenfiguren erfreuend und erbauend, ohne Ahnung und Bewusstseyn von den wirklichen Weltwesen und Lebensgestalten, welche jenen Schatten an die beleuchtete Wand der finstern Inquisitionshöhle warfen; und Schatten obenein, im Unterschiede zu den Platonischen, auch noch von parallelen Nebenschatten stetig begleitet, die aus der camera obscura jener zwieköpfigen Geryon-Gehirne in die Autos einfielen: 'aus dem Pandämonium von Le-

1) Pedroso führt folgende Comedias an: 'La serrana de la Vera', 'El Villano en su rincon', 'Galan, discreto y Valiente', 'El Convidado de Piedra', 'El Pintor de su deshonra', 'El pastor Fido y la Vida es sueño'. Und gleichzeitig erzählten dieses Auto Sacramentale: El Liris y la Azucena (Die Garten- und Gebirgslilie), 'El segundo blason de Austria y la divina Margarita' den Ruhm des Hauses Habsburg. p. LI.

genden, Heiligen- und Rittergeschichten, griechischer Götterlehre und mittelalterlicher Wundermähren, Alles durcheinandergequirlt zu einem sacramental-spanisch-chinesischen Doppelschattenspiel.

„Greift nur hinein in's volle Menschenleben“ — auch Das thaten die Autos Sacramentales, Zeitgeschichtliches, wie z. B. die Bekehrung der Königin Christina von Schweden, eine von ihr eben in Angriff genommene Spitalstiftung zu Madrid, die Einnahme einer türkischen Festung u. dgl. mit dem Frohnleichnamsspiele zusammenkoppelnd, dass Ackerochse und Musenross im Joche des Schiller'schen Pflügers besser zusammenpassen, als solche Paarung von nüchternen Tagesereignissen mit der geistigsten Mystik einer jüdisch-essenischen oder jüdisch-alexandrinischen Stoffwandelungssymbolik. Dergleichen Gelegenheits-[1]) Auto Sacramental ist z. B. das Frohnleichnamspiel: El Consumo del Vellon (Der Vertrieb der Kupfermünze), das, unter Anspielung auf die gerade vorgefallene Entwerthung der Münze durch reichlichen Kupferbeischlag, den Loskauf des Menschen von den höllischen Mächten verbildlichen sollte. Zur Feier einer Königsvermählung musste das Frohnleichnamspiel: „Die Hochzeit des Lammes“, 'Las bodas del Cordero', oder das Auto Sacram. von der „Hochzeit der Seele mit der göttlichen Liebe“, 'Las bodas del Alma con el Amor divino, die allegorischen Beziehungen an die Hand geben. So braute Calderon ein Abendmahl-Auto aus Ingredienzien, die ihm gelegentlich die im neuen Palast del Retiro vorgenommenen kostspieligen Bauerweiterungen lieferten. Und so entwickelte er in dem Auto: 'El Valle de la Zarzuela' („Das Thal des zweiactigen Schauspiels“) eucharistische Mysterien, die er in den prächtigsten Mustern und brennendsten Farben einer von Philipp IV. abgehaltenen Wildschweinsjagd, als tagesbegebenheitlichem Grundstoffe, einwebte. Lässt sich jene heilige Einsetzung schlimmer entweihen? Wen träfe die Ermahnung des göttlichen Stifters: „denn welcher unwürdig von diesem Brot isset und von diesem Kelche trinket, der isset und trinket seine eigene Verdammniss“[2]) — Wen träfe das eifervolle

1) quasi pueden llamarse de circunstancias. Pedroso p. LII. —
2) 1. Corinth. 11, 27.

Wort gerechter und verdienter, als den Dichter, der so freventlich Heiliges mit Profanem durcheinandermengt und den Leib und das Blut des Herrn, vermischt mit dem Fleisch und Blut eines Wildschweins, seiner Zuhörerschaft austheilt! Es müsste denn das spanische Parallelschema, vermöge dessen der grösste und katholischste Theaterdichter Spaniens ohne Arg und Einbusse an kirchlichem Glaubenseifer, ein ausgeweidetes Hofwildschwein, wie einen der Schächer, dicht neben dem gekreuzigten Gottessohn aufhängen darf, auch diese Profanation auf seine Kappe nehmen. Von der Gewalt solcher Thatsachen und so schlagender Beispiele ergriffen, ruft unser Auto-gelehrte Prologist, wie angeweht plötzlich von einer, sey's auch nur unbewussten und auf diesen einen Fall beschränkten Ahnung des spanischen Denkschemas, ruft Don Eduardo Gonzalo Pedroso: „Was vorauszusetzen war, geschah: Gleichwie die Erdschichten sich übereinander lagern, so mochten auch in den Autos, das symbolisirte, das symbolische Argument, und die Doppelallegorien, worein sich letzteres zuweilen hüllt, sich entfalten.“ [1]) Nicht blos wie die „Erdschichten“ im Allgemeinen, trefflichster Prologist! sondern ganz besonders wie die Parallelform in der Erdbildung deines Landes, des quadratisch geformten Hesperien das denn auch, nach dem Muster seines Urkönigs Geryon, Doppelköpfige têtes quarrées hervorbringt und gestaltet! Und ruft solche Erscheinungen nicht etwa blos in den Autos, nein, allerwegen, auf jedem Gebiete des Staats- und Geisteslebens, hervor, wie von uns Schritt für Schritt nachgewiesen worden und fernerhin sich darlegen soll. Wie bewusstlos aber und ohne Empfindung eines tieferen Grundes Pedroso seine vom Parallelismus der Auto-Allegorien abstrahirte Bemerkung hinwirft, wie tief er selber, bis über die Ohren tief, in jener Formel steckt, das zeigt die weitere, an sich treffende Charakteristik dieser Spiele, die aber die Consequenzen ihrer kritischen Ermittelung bei Seite liegen

1) Succedió lo que era de suponer, a la manera en que se tienden unas sobre otras las estrátificaciones del globo tenian que desarrollarse en los Autos, subordinaba y paralelamente el argumento simbolisado, el argumento simbólico, y las doblas alegorias que á veces se velaba tambien este argumento. a. a. O.

lässt, als hätte sie ein paralleles Scheuklappenpaar vor den Augen. Scharfsinnig findet sie heraus, dass die Poeten der Corpus-Autos (Poetas del Corpus) durchweg Maus und Frosch an den Beinen zusammenbinden: dass z. B. der Mercurio der heidnischen Götterfabel in prächtiger Auferstehungstracht die Pforten der Hölle zerbricht; dass Karl der Grosse, der das Gelobte Land zu erobern auszog, von Galalon für dreissig Silberlinge verkauft, in Jerusalem gekreuzigt wird — Was folgert nun unser autokundiger Prologist aus solcher durchgängig disparaten Dualität? Dass die 'Poetas del Corpus, ihren einzigen Zweck: dogmatische und moralische Belehrung in einem Profanschauspiel' [1]), vollkommen erreicht. Diese Poetas del Corpus dichteten Babelthürme von ungeheuerlichsten Verstössen gegen alle Regeln des Drama's und des gesunden Menschenverstandes, einer Grundlage, worauf auch die poetisch gestaltende Phantasie, mithin die Poesie selber ruht — Immerhin! die Poetas del Corpus bewältigten durch den blendenden Glanz vereinzelter Prachtschilderungen dicht neben den trivialsten, plattesten, alltäglichsten Gesprächsel und Gemengsel von scholastisch-theologischem Krimskrams; — Styl und Composition [2]): ein Plunderbeutel von Scharlachlappen und Bettlerflicken — was schadet das? Ihren Hauptzweck: „dogmatische und moralische Belehrung der Menge", haben jene Poeten vollauf, in erspriesslichster Weise und für das Zuschauervolk von heilsam fruchtendem Erfolge erreicht. Diese Autos Sacram. dürfen — eifert ihr Anwalt — unter den eigenthümlichsten Charakterzügen der spanischen Nation als die kennzeichnend herrlichsten glänzen, die ihr jenen dem Volke Israel zugetheilten Titel eines „geistlichen Reiches und einer heiligen Nation" erwerben. [3]) Die Moral insonders, die tröstliche Moral der Corpus-Dichtungen, betont der Prologist und hebt sie rühmend hervor. [4]) Und vollends die aus dem Dogma quellende Moral, die verständige Belehrung über die christlichen Dogmen, welche das spanische Volk aus den Autos

1) Su solo empeño fue introducir la enseñanza dogmatica y moral en un espectaculo profano. — 2) Desigualdades no menos pronunciados ofrecieron aquellas obras por lo tocante al estilo. p. LIV. — 3) pudo llamarse, como Israel, un reino sacerdotal y una nacion santa. p. LV. — 4) su moral era consoladora p. LVI.

Sacramentales, gleichviel ob mit, ob ohne Extravaganzen als Zubusse, schöpfte! [1]) Als ob solche Beimischung von phantastisch-absurdem Gebräu nicht den erbaulichsten Inhalt fälschen, ja in Gift verwandeln müsste! Als ob die Heiligkeit des Lehrbegriffs nicht eben durch solchen hirnverbrannten Beischlag befleckt und entweiht würde! Als ob die Verblendung, Verwirrung und Zerrüttung des gemeinen Volksverstandes durch solches Gaukelwesen des baarsten Unsinns Licht über ein Dogmenmysterium verbreiten könnte! Und worin besteht jene gerühmte „verständige Belehrung über die christlichen Dogmen", die das Auto Sacram. dem Gemeinvolk spenden soll? In der Einschärfung, wie sich zeigen wird: diese Dogmen blindlings, ohne alle Prüfung und belehrende Erörterung darüber, zu glauben. Wie es nun mit diesem Sittlichen, Moralischen, mit der eigentlichen Moral im gemeinen bürgerlichen Sinne, bei diesen Autos bestellt sey, das wird aus der näheren Betrachtung einiger derselben am deutlichsten erhellen. So viel aber wissen wir schon jetzt: wenn es wirklich mit der von dem Auto del Corpus gelehrten und eingeprägten Moral die Bewandtniss hätte, die unser Prologist bezielt, so vermag doch die beste, mit einem widersinnigen, durch so viele Entstellungen entweihten Corpus-Auto eingeflösste Moral den verwirrten und geäfften Volksverstand so wenig zu erbauen und zu stärken, wie eine normale Hostie, neben eine vergiftete, auf die Zunge gelegt und mit dieser zugleich verschluckt, beim Communicanden anschlagen und ihm bekommen wird. — Spanien — stösst der Prologist in die Markttrompete auf dem Gerüst vor der Schaubude dieser den gesunden Menschenverstand, die dramatische Kunst und die heil. Abendmahlstiftung zugleich entweihenden mystisch-theologischen Possenspiele [2]) — Spanien hat als das auserwählte, gottbegnadete Land zu gelten, wo die ganze Nation, während die geistlichen Spiele im protestantischen England und selbst in dem katholischen, aber von verruchten Secten

1) Donde se quedan, al pensar en esto, las superficiales extravagancias de los autos del Córpus? Con ellas, ó sin ellas, el pueblo, que a verlos se agolgaba, adquiria conveimiento racional de muchas dogmas cristianos. — 2) mezela de jovialidad y ascetismo nennt Pedroso selber die Autos Sacram. p. LII.

(Huguenotten) zerrütteten Frankreich verpönt und geächtet waren — Spanien, „das als Vampyr- und Eulenhöhle verlästerte Spanien, weil es einiges wenige unreine Blut vergossen, um sich vor den Verbrechen zu bewahren, die zu jener Zeit in wahrhaft Entsetzen erregender Zahl und Stärke die Geschichte Europa's besudeln [1]) — dieses gottgeliebte Spanien blieb allein das von dem Gotte der gläubigen Christen bevorzugte Land, wo die ganze Nation im Gesammtbewusstseyn ihrer katholischen Einheit [2]) sich um die einzigen von allen mittelalterlichen geistlichen Vorstellungen noch in den Strassen aufgeführten heiligen Schauspiele versammelte; Schauspiele „von gleichstrenger Moral- wie Dogmenlehre," Schauspiele, ebenso glänzend und prachtvoll durch Ausstattung, wie tiefgelehrt in mystisch-dogmatischer Wissenschaft und Theologie; Schauspiele, die Calderon'schen vor allen, die, um als vollendete Werke der Mystik und Dogmatik zu erscheinen, blos in eine andere Sprache übersetzt werden dürften; [4]) Schauspiele, die in unscheinbarer Hülle oft die ganze menschliche Philosophie umfassen; [5]) Schauspiele endlich, wahrhafte Gottes-Vesten und Burgen

1) figurandose á España hecha cueva de vampiros y hechos — porque, derramando algunas gotas de sangre impura, se libró de los crimenes que en calidad y numero verdaderamente horrendos, afean durante aquella edad los anales de Europa. p. LIX. — 2) su concordia en una misma fé — 3) severo magisterio moral, al par del religioso. — 4) y hasta tal punto lo invade todo la ciencia teológica, que para transformar muchos dramas de éstos en acabadas obras misticas y dogmáticas, bastaría verterlos á otro lenguaje. p. LIX. Fledermäuse aus Don Quijote's Höhle von Montesino, solche zu vollendeten Werken der Mystik und Dogmatik entartete Dramen! — 5) A veces se le ve resumir en un drama de insignificantes aparencias toda la filosofia humana. „Die ganze menschliche Philosophie" — mystisch-dogmatische Monstrositäten, die weder Fisch noch Fleisch, weder Poesie noch Theologie, sondern Missgeburten von beiden sind, doppelköpfige Wechselbälge, eingewickelt in Prunklappen und ausgeschmückt mit Edelsteinen, die sie dem gesunden poetischen Geschmack noch widerwärtiger erscheinen lassen, und jenen indischen Prunkgötzen vergleichbar, die uns mit Juwelenaugen und über und über gekleidet in Goldblech so unheimlich schmuckvoll anglotzen. „Die ganze menschliche Philosophie umfassen" — Sacraments-Dramen, die eben das ächte Drama im Verein mit der menschlichen Philosophie auszurotten berufen ist, auszurotten mit Stumpf und Stiel.

gegen das protestantische Ketzerthum, gegen Alles, was nicht spanisch-katholisch ist; gegen Luther insbesondere und seine Doctrin eines Glaubens [1]) ohne Werke, besiegelt durch die unerhörte Phrase: „Sündigt, aber rechtschaffen und was das Zeugs hält!“ [2]) Gegen den düsterstrengen Melanchthon, der die Vielweiberei für eine heilige Sache erklärte; [3]) gegen den Belial, der mit Lutero und im Tone seiner Sprechweise von Christus lästerte: „Er ist so wenig im Brote wie im Kothe“: Non magis in coena quam in coeno — Doch genug und übergenug! Ein Blick auf unsere Anmerkung [4]) reicht hin, um über die lockere Beschaffenheit der Verbindungsfasern, Brücken und Commissuren, welche die beiden grossen Gehirnlappen auch in dieser Cabeza cuadrada nur dürftig zusammenhalten, ein erhellendes Licht zu werfen. Doch Schlegel's und seiner Akolythen bewunderndes Entzücken? — Wir werden uns bei Calderon's Autos Sacramentales und Comedias divinas daran noch erbauen und erquicken!

Unser Wegweiser nimmt drei Stadien in der Entwickelung der Autos Sacram. an. Das erste reicht von Gil Vicente bis Lope de Vega, und culminirt in dem mehrbelobten Buchdrucker, Buchhändler und Dichter, Juan de Timoneda. Gil Vicente lassen wir vorweg aus dem Spiel; einmal als Portugiesen, der, gleichviel ob einige seiner Dramen im Costüm des spanischen Idioms daherschreiten, autochthonisch, d. h. in der Geschichte des Drama's seines Vaterlandes gewürdigt seyn will, und zweitens auch deshalb aus dem Spiele, weil sein während der Procession des Corpus im Jahre 1504 in der Kirche de las Calzas zu Lissabon

1) Als „composiciones hibridas“ muss sie sogar Pedroso bezeichnen. p. LXI. — 2) y el compendiar Lutero la doctrina de la fé sin obras en aquella inaudita frase: „Pecad y pecad energicamente.“ — 3) que el austero Melancton declarase cosa santa la pluralidad de las mugeres. p. LX. — 4) Der englische Physiolog Wigan ('Duality of mind.' Lond. 1844) nimmt eine völlige Duplicität der Seele in beiden Gehirnhälften an. — Ein anderer englischer Physiolog, Holland ('On the brain as a double organ' Lond. 1858. 2. ed. p. 179 ff.) vermuthet, dass manche psychische Störungen, namentlich die Zustände geistiger Gespaltenheit und inneren Widerspruchs, auf der Incongruenz in der Thätigkeit beider Hemisphären beruhen. (Vgl. Griesinger, Pathol. und Therapie der psychischen Krankheiten. 1867. S. 25). Wir unseres bescheidenen Theils vermuthen, dass die Structur der spanischen Gehirnhemisphären eine solche Incongruenz bedinge.

und in Gegenwart der Königin, Doña Leonor, gespieltes Auto vom heil. Martin (Auto de San Martino) nicht die geringste Beziehung zu dem Sacrament vom Altare, zur Einsetzung des Abendmahls, hat. Das dem Auto des Vicente in Pedroso's Sammlung nächststerste und wirkliche Auto Sacramental:

Farsa del Sacramento de Peralforja, von dem Tölpel (bobo), Namens Peralforja, so betitelt, hat einen Anonimo zum Verfasser. Ausser besagtem Peralforja betheiligen sich bei dieser Farsa vom Sacrament folgende Personen: Trabajo (Mühsal); Teresa Jugon; Iglesia (Kirche); Sagrada Escriptura (heilige Schrift). Die zwei scheinbar realen Personen, der bobo Peralforja und die Teresa Jugon, Geschwister- und Dienerpaar im Dienste ihres Vaters, Trabajo, werden im Verlaufe der auf freiem Felde spielenden „heiligen Farsa" gleichfalls zu allegorischen Begriffsfiguren umgedeutet, so dass Peralforja, der mit einem Sack (forja) voll Speisevorrath singend auftritt, die Esslust des Trabajo personificirt [1]), und die ebenfalls singend erscheinende und auch noch tanzvergnügt dazu springende Teresa Jugon dessen Sinnlichkeit [2]) bedeutet. Iglesia hat sich dem ess- und tanzlustigen, von Vater Trabajo deshalb gescholtenen Geschwisterpaar zugesellt, aber mit einem Klagepsalm und trauernd über Luther's Ketzerei. [3]) Um jedes der Genannten über seine katholische Pflicht und sein durch den Genuss des heiligen Brotes einzig und allein erlangbares Heil zu belehren, tritt die heilige Schrift (Sagrada Escriptura) heran, dem Trabajo einprägend: seiner Herrin, Iglesia, eifrig und unausgesetzt zu dienen, dem Vorbilde und Beispiele Christi gemäss, der, wahrhafter Gott, in Gehorsam gegen den Vater, als Lamm auf des Kreuzes Opferaltar blutete. Seinem Sohn und Diener,

---

1) Y ese vuestro apetito,
que Peralforja ha por nombre ...

2) Y esa Teresa Jugon,
qu'es vuestra sensualidad ...

3) Bereits 1520 hatte Luther gegen die Ohrenbeichte geschrieben. Da Iglesia darauf anspielt*), könnte unsere Farsa noch im dritten Jahrzehnt des 16. Jahrh. verfasst worden seyn.

---

*) Vino aquel Luthero malo
a negar la confision.

Peralforja, seine Essgier in Person, möge Trabajo ausschliesslichen Geschmack nach dem geweihten, in Christo transsubstantiirten Brote einpflanzen; die Teresa Jugon aber zur Vernunft bringen, auf dass sie die Wahrheit glaube und eitle Einbildung unterlasse.[1]) Iglesia bekräftigt die Worte der Escriptura. Bobo (Tölpel) nimmt sich vor, dem heiligen Brote zuzusprechen, trotz Einem, wenn es nämlich etwas ist, wobei der Mensch gedeiht und bekleibt.[2]) Iglesia berichtigt seinen rohen Begriff von der Gottesspeise. Auch Teresa gelobt, wenn Tanzen eine Sünde, das bisher Getanzte „enttanzen" zu wollen.[3]) Zum Schluss ermahnt die heilige Schrift, des Herrn Braut, die katholische Kirche, durch würdigen Genuss und Ausspende

1) Vos, que Trabajo os llamais,
Servid siempre á esta señora*)
Sin dejalla sola un hora;
Y mirad que la creais
Y obedezcais cada hora:
Que Christo, Dios verdadero,
Hijo de la Virgen Madre,
Padesció como cordero
En el altar del madero,
Por ser obediente al Padre . . .
Y ese vuestro apetito,
Que Peralforja ha por nombre
Mostralde luego á ser hombre,
Con que sirva al infinito
Jesucristo, Dios y hombre,
No apetezca otra sabor
Sino aquel pan consegrado
En Cristo transustantiado . . .
Y esa Teresa Jugon
Qu'es vuestra sensualidad,
Sometelda á la razon,
Y que crea la verdad
Y deje la presuncion.

2) Digo que en quanto al comer,
Si es cosa que al hombre harte,
Que yo come.

3) Senora, lo que he bailado
Y lo quiero desbailar.

*) Die Kirche.

des lebendigen Himmelbrotes als Siegerin über die lutherische Secte hervorzugehen. Das Villancico, eine einzige Strophe von vier Versen, preist Gott, dass er sich im Brot und Wein als Zehrung dem Menschen hingab auf seinen Lebenswegen. [1])

Das zweite in Pedroso's Sammlung,

Aucto del Magná

sich nennende Frohnleichnamsspiel, von anonymem Verfasser, erklärt Zweck und Ueberschrift gleich in der Loa. [2]) Die Scene stellt die Wüste am Fusse des Sinai vor, und die Personen sind sämmtlich von Fleisch und Blut, „Hunger! Hunger!" stöhnt Ruben zum ehernen Wüstenhimmel empor. Töpfe voll Rüben und Kaldaunen! O ägyptische Fleischtöpfe! ächzt Bobo, der Bauertölpel. [3]) „O Hungersnoth, alte, runzlige, kreuzlahme Vettel!" [4]) Der würdige Manasés, der hinzutritt, wimmert zwar auch ob dem grausamen Hunger, winselt wie der Kranich in der Wüste, verweist aber doch dem Bobo sein unanständiges Magenbellen. Bobo's Magen bellt unaufhaltsam laut und lauter: „Gott entzieht meinem Magen Essen, und Ihr das Bellen!" [5]) Nun stimmen auch die Frauen, Ruben's Mutter, Lia, und sein Weib, Rudilia, mit ihren zwei Kindern in das Hungergeschrei ein;

---

1) Nuestro Dios, como benigno,
Se nos ha querido dar
Transustanciado en el pan y vino
Por viatico manjar.

2) Yo trataré del manjar
do Dios se transustancío . . .
Ich werde von der Speise handeln,
In die sich Gott verwandelt hat . . .
De la magna del desierto
Esta obra ha de tratar.
Von dem Manna in der Wüste
Wird dieses Werk verhandeln.

3) ¡Oh ollon de nabos lleno,
Tal cual yo en Egipto vi!
¡Cuajar de tripas relleno! . . .

4) ¡Oh hambre, vieja, arrugada,
Coja, manea, derengada! . . .

5) Quítame Dios el comer
Quitáme vos el habrar!

ein Hungerjammerchor, den des Bobo Gezeter humoristisch durchgellt. Moisen (Moses) und Aron, die hinzugetreten, müssen vom ehrenwerthen Ruhen und selbst vom würdigen Manasés, dem Familienältesten, gar böse Dinge zu hören bekommen:

Ruben. O grosser Capitän Moses,
Sag, warum hast du uns betrogen,
Und aus Aegypten uns gezogen? [1])
Manasés. War's nicht besser in Aegypten,
Wo wir assen, und nicht schlechte,
Brot und Fleisch, obwohl als Knechte? [2])

Moses will mit Gott darüber sprechen, und vertröstet sie auf guten Rath [3]), zu des Boho und seines Magens grösstem Leidwesen, der die hungrige Scylla und die heulende Charybdis zusammengenommen überhellt, im Namen von ganz Israel, so lange, bis Moisen und Aron mit einem Engel wiederkehren, welcher das Manna hringt:

Sehet hier das Brot des Himmels,
Das der Herr euch hat gesandt. [4])

Engel verschwindet, und nun regnet es Manna in Mollen. Wie die Familie darüber herfällt, lässt sich denken, und Bobo! „O Himmelshrot, wie schmeckst du lieblich! Herr Himmel, o du Ehrenhimmel, öffne deine Schleusen und hör' nicht auf, als bis uns der Gürtel platzt! [5]) Villancico schliesst mit einem Lohpreis der Heil- und Wunderkraft des gottheschiedenen Manna's,

---

1) Rub. ¡Oh gran Capitan Moysen!
Dí, ¿por qué nos engañaste
Y de Egipto nos sacaste?
2) No estábamos muy mejor
Allá en Egipto, comiendo
Pan y carne, aunque sirviendo.
3) Yo voy con El á hablar
Pues d'El todo bien se alcanza.
4) Védes aqui el pan del cielo
Qu' el Señor os ha enviado.
5) Bobo. Por Dios, sabe lindamente!
¡Oh que cielo tan honrado! —
Señor cielo, eche, no acabe
Hasta qué acá no nos quepa.

das die heilige Hostie symbolisirt. Einfalt, natürliche Anmuth, Naivetät, Gemüthlichkeit, Frommsinn, patriarchalischer Ton, bei aller Freiheit, Maass und Schicklichkeit im Rüpelhumor, und ein zierliches Reimwesen, das selbst wie Manna schmeckt, kennzeichnet dieses Auto und noch manches andere der folgenden Anonymo's.

Farsa del sacramento de Moselina.

strotzt wieder von allegorischer Heilverkündung. Moselina, eine der Spielpersonen, stellt das alte „mosaische" Gesetz vor; Hebreo das auserwählte Volk. Abelino vertritt die ursprüngliche, noch unter dem natürlichen Gesetze lebende Menschheit. Baticano (Vates, „Seher") das Prophetenthum und die Weissagungen des alten Testamentes. Auch hier handelt es sich um die Brotfrage. Das Bruderpaar Hebreo und Abelino beklagt sich über Mutter Moselina, die ihnen den Brotkorb so hoch hängt, dass sie schier verhungern, und das bisschen Brot, das sie bekommen, nicht geniessen! Sie wollen sich nach einer anderen Mutter umsehen, bei der sie satt werden können. [1]) Hebreo sagt es der Mutter Moselina, die hervortritt, in's Gesicht: ihr Brot sey nichts wie Rinde und Kleie. [2]) Was? fragt die Mutter ärgerlich, mein Brot schmeckt nicht kräftig? Was hilft's, versetzt Hebreo, dass es den sinnlichen Geschmack befriedigt, wenn unser Geist nicht davon satt wird und gedeiht? [3]) Mit dem Brote, das ihnen der alte hinzugetretene Baticano nun darreicht, steht es noch übler. Das der Moselina (des mosaischen Gesetzes) ist hart; sein Brod aber, des Baticano seines, ist noch schwarz dazu. [4]) Baticano muss selbst zugeben, dass weder er, noch Moselina und die „Schrift" dazu,

1) Que busquemos otra madre,
Con quien comomos asaz.

2) Qui este pan que aqui nos dais
Todo es corteza y afrecto.

3) Mosel. —
¿Qu' este pan no es sustancial?
Hebr. ¿Que monta qu'el sensual se contente
Si nueso esprito no siente
De comello nutrimento?

4) Weder Moses noch Propheten bieten dem Geiste Nahrung.

Brot spenden können, das ihre Herzen sättige. [1]) Dem Bruderpaar bleibt nichts übrig, als nach dem von den Propheten geweissagten himmlischen Brote, dem Gottesmanna, zu schmachten und seiner zu harren. Denn dieses altbackene Kleienbrot des alten Gesetzes sey kein Essen für anständige Bursche und gehöre vor die Hunde. [2]) Hier gährt schon etwas von der Brothefe des spanisch katholischen Zelotismus.

Der Gruppe naht das Gesetz der Gnade (La Ley de Gracia), das auch Porcia dem Shylock gegenüber vertritt. Es kommt singend heran, und in einem Villancico sich als Ueberbringer des Himmelsbrotes ankündend. Der Moselina wird „schlimm", sie fällt ohnmächtig zu Boden. Gnadengesetz deutet die Ohnmacht allegorisch: das alte Gesetz mit seinem Brot ist todt, es lebe „das neue Brot des Sacramentes!" [3]) Hebreo begreift nur die Möglichkeit nicht, wie Gott seine ganze Grösse in dem winzig kleinen Teige unterbringen könne, und bittet das „Frauchen", die Ley de Gracia, um gefällige Erklärung. Diese verdeutlicht ihm das an sich unfassbare Gottgeheimniss durch Vergleich mit einem Spiegel, der ihm sein Ebenbild zeige bei ganzer Glastafel, und auch zerbrochen in jedem kleinen Splitter. [4]) Pantheismus, purer Pantheismus! Aber als

---

1) Batic. Pan que á vuestro corazon
Dé hartura
Moselina, ni Escriptura
Noespereis que os le darémos.

2) Qu' estas perrunas legales
No son manjar de zagales,
Son de perro, segun veo.

Das Wortspiel perruna (Kleienbrot) und perro (Hund) mag die unehrerbietige Redeweise des Abelino entschuldigen. Abelino, der grosse Bandit, der das alte Testament vom Brote richtet, beschmutzt den Backtrog, worin doch das Brot Christi geknetet worden!

3) Qu' el viejo mantenimiento
Legal, que os daba cuidado,
Ya finisca y os es dado
Nuevo pan de sacramento.

4) Hebr. Ora no esmagino yo
Señoreta,
Cómo es posibre se meta

Luftspiegelbild: abstracter, wesenloser Pantheismus. Da hienach das Stückchen Teig nur das Abbild Gottes vorspiegeln, nicht ihn selbst enthalten würde. Und welcher Zuwachs von Ketzerlehre über das Dogma, das ja eben die leibhafte Gegenwart Christi im Brote einschärft, nicht das blosse Bild! Das Brot des alten Testamentes: Hundebrot; das Brot des neuen Testamentes: ein doketischer Scheinleib — sind das die orthodoxen Lehrbegriffe, die das spanische Auto Sacramental der gläubigen Menge in Geist und Herz zu prägen die Bestimmung hatte? Hinunter mit dem Anonimo, hinunter mit dem Censor der 'Farsa de Moselina', hinunter mit der Ley de Gracia, hinunter selbdritt in den Inquisitionskerker, und von da auf den Scheiterhaufen! Ketzerei über Ketzerei! O scandalum! Das zweite Gleichniss ist noch sanbenito-würdiger als das erste. Die Verwandlung von Moses' Stecken in eine Schlange nennt Ley de Gracia eine Transsubstantiation![1] Und so auch verwandele der Priester durch seinen Segen die Hostie in den Leib des Herrn! War denn aber Moses sich als Schlange ringelnder Stecken zugleich Stecken? Oder sah Pharao einen Stab vor sich und glaubte steif und fest, er sähe eine Schlange, geblendet von der spanischen Doppelschau? — Darüber röchelt inzwischen Mo-

---

Dios, con tota su grandura,
En la pequeña mensura
De parte tan imperfeta.

Ley de Grac. — — — —

Un simile señalado
Solo te quiero mostrar.
¿No te acontece mirar
Tu figura
En una luna muy pura
De un espejo en que se vieses?
Pues si despues la partieses,
Cada parte en su mensura
Te mostrarie tu hechura
Vendadera
Como quando estaba entera.

1) La transustanció en serpiento
Delante el rey Faraon.

selina, die alte Postilla, ihr überflüssig gewordenes Leben aus. [1]) Baticano, zum wirklichen Vatican in des Wortes unfehlbarster Bedeutung transsubstantiirt, erklärt, dem orthodoxen spanischen Parallelgesetz gemäss, das alte und das neue Testament für „zwei verschiedene Extreme, deren jedes für sich besteht und — ha, der neuen Ketzerei! — unvereinbar bleiben. [2]) Hebreo und Abelino bestätigen dies, nehmen in Gemeinschaft mit Ley de Gracia und Baticano die Leiche der Moselina vom Boden auf, um sie zu begraben, ein Villancico dazu singend, das in zwei Versen Zweck, Ziel und Tendenz der Autos Sacramentales enthält:

Wer von Moselina spricht —
Schnell in's Feuer mit dem Wicht! [3])

Eine Farsa Sacramental vom reinsten Calderon-Wasser oder — Feuer!

Und nun mit Einem Sprunge hinweg über anderweitige Autos und Farsas verschiedener Anonimos! Ueber das Auto del sacrificio de Abraham hinweg, dessen Thema, von der um hundert Jahre älteren italienischen gleichnamigen Farsa Sacra des Belcari her, unser guter alter Bekannter ist [4]), und dessen Symbolisirung des Isaakopfers zum Opferbrote Christi unseren Sprung nicht aufhalten soll. Hinweg auch über das Auto de

---

1) Abel. Cata, cata, digo; a he
Que se finá
La vieja de Moselina
(muere Moselina).
Schaut doch, schaut doch, seht nur, sag ich,
Sie verendet
Die Alte da, die Moselina.
(Moselina stirbt).

2) Dos diferentes extremos
Cuando vienen
Juntos, muy mal se convienen
La vieja y la nueva Ley . . .

3) Quien dijere Moselina,
Echale fuego, y arda aina.

4) Gesch. d. Dram. IV. S. 191 ff.

las Donas que envió Adan á nuestro Señor[1]), schon deshalb darüber weg, weil dieses Auto für den „grünen Donnerstag“, nicht für das Frohnleichnamsfest geschrieben scheint. Mit Einem Satze darüber weg, unbekümmert um die pathosvollen, besonders durch die Wehklagen der Leidensmutter (Nuestra Señora) herzergreifenden, aber auch an die der Gottesmutter im ‘Christos paschon’[2]) erinnernden Schmerzensergüsse. Und eben so, unhemmbar durch Adam's vom h. Lazarus überbrachte, aus den Marterwerkzeugen des Kreuzes bestehende Geschenke, welche die Mutter Gottes aus dem Behältniss stückweise nimmt und empfängt, ach, mit blutendem, vom blossen Anblick dieser Marterwerkzeuge zerrissenen Mutterherzen, das Adam's Sendschreiben, an die „Tochter und Mutter des lebendigen Gottes“[3]) gerichtet und von San Lazaro ihr zugestellt und in Gegenwart der „Menschheit“ (Humanidad) vorgelesen, nicht zu trösten vermag. Wir lassen „Menschheit“ mit den zugleich heil- und jammervollsten ihr von des Gekreuzigten Mutter überwiesenen „Adamsgeschenken“[4]) abziehen, und führen mit bitteren Thränen im Auge unseren dritten Sprung aus, über das anonyme Auto de la Paciencia de Job[5]) hinweg, wo von der Eucharistie erst zu allerletzt, im Villancico, eine Anspielung vorkommt, und allenfalls die 2. Scene zwischen Satan und Gott Vater, wegen ihrer Verwandtschaft mit der im Vorspiel zu Goethe's Faust, uns,

---

1) „Auto von den Geschenken, welche Adam unserem Herrn sandte.“ — 2) Gesch. d. Dram. II. S. 264 f.

3) Hija y Madre de Dios vivo.

4) Y á ti, Humanidad, endono
Estas donas de pasion.

5) „Auto von der Geduld des Hiob.“ — 6) Deshalb auch Villancico al sacramento überschrieben:

So aquella cortina
Y aquel blanco velo,
Dios por tu consuelo
Va en Hostia divina
Unter jener Decke,
Jenem weissen Tuche
Wird zu deinem Troste
Gott zum Gottesbrote.

beim Satz über die Barrière, einen flüchtigen Seitenblick abgewinnen könnte, während wir zum vierten Gaukelsprung über die Farsa Sacramental de la Fuente de la Gracia[1]) ansetzen, von lauter allegorischen Personen: El Descindo (Die Sorglosigkeit), El Vicio (Das Laster), Confision (Beichte), Contricion (Zerknirschung), Penitencia (Reuebusse) und Gracia (Gnade), deren Gnadenquell, das heilige Sacrament, die Genannten insgesammt, das „langnäsige" Laster miteinbegriffen, läutert, an dessen langmächtigem Riecher sich die einzige Person, die Fleisch ist von unserem Fleisch und Bein von unserem Bein, der Bobo, seine Freude hat und den lästerlich langen Lasterrüssel zu seinem Bobo macht.[2]) Einen Extrasprung über die frevelhaft lange Nase hinüber, und mitten hinein in Juan de Pedraza's Todtentanz-Farsa: in die

Farsa llamada Danza de la Muerte.[3])

Dem Namen nach uns schon bekannt, und als Entdeckung des deutschen Erzvaters der romanischen, insonders spanisch-

---

1) „Sacramentale Farsa von der Gnadenquelle."

2) Ojo, ¿ no veis la nariz
Que trae el señor!
Schaut mal! Den Runken Nase
Die der Herr da führt! . . . „Der Naserich" (narigon).

3) Die vollständige Ueberschrift lautet: Farsa llamada Danza de la Muerte, en que se declara como a todos los Mortales, desde el Papa hasta el que no tiene capa la Muerte hace en este misero suelo ser iguales, y á nadie perdona. Contiene más, como qualquier viviente humano debe amor la razon, teniendo entendimiento della: considerando el provecho que de su compañía se consique. Va dirigida á loor del santísimo sacramento. Hecho por Juan de Pedraza, tundidor, vecino de Segovia. Son interlocutores de la presente obra las Personas de suso contenidas. MD:LI.

„Farsse, genannt der Todtentanz, worin sich zeigt, wie der Tod alle Sterblichen, vom Papst bis zu dem herab, der keinen Mantel hat, auf dieser elenden Erde gleich macht. Ausserdem lehrt die Farsse, wie jeder lebende Mensch die Vernunft lieben müsse, von der er Einsicht und Verständniss erhält und inbetracht des Nutzens, den er aus ihrer Gesellschaft zieht. Der Endzweck des Stückes ist das Lob des heiligsten Sacramentes. Verfasst ist es von Juan de Pedraza, Tuchscheerer, Bürger zu Segovia.

portugiesischen Literatur, Ferd. Wolf's [1]), auch bereits von nns in unseren Annalen verzeichnet. [2])

In jenem ältesten spanischen Todtentanz-Poem hatten wir ein embryonisches Pseudodrama kennen lernen [3]), dessen Thema, Absichtsgedanken, Inhalt, Behandlung und selbst die Versart de arte mayor in Pedraza's Todtentanz-Auto eine regelrechtere dramatische Gestalt angenommen, und, als solches, mit neuen Motiven ausgestattet, wozu die Mitwirkung der „Vernunft" (La Razon) als Spielperson, und die Beziehung auf das h. Abendmahlfest gehören, in Form eines wirklichen Bühnenstückes sich dargiebt. Wir haben uns daher lediglich anf jene hineinverflochtenen Motive von allegorischer Tendenz, wie sich diese in den Moralitäten geltend macht, zu beschränken.

Tod hält, wie in gedachtem Tanzpoem, mit den Vertretern aller Stände, Papst, König und Schäfer, zu dessen Hirtenamte sich ja die beiden erstern auch bekennen, in Pedraza's Auto ebenfalls seine Tänzchen ab. Bei Tod's an den „Pastor" (Hirt) gerichteter Aufforderung zum Kehraus, bietet Hirt der Vernunft (Razon) ein Stück von seinem Roggenbrot an nebst einem recht „glatten Knoblauch", worauf sie ihn bedeutet, sie selber

---

Unterredner in diesem Werke sind die unterhalb befindlichen Personen. 1551: Papa (Papst), Muerte (Tod), Rey (König), Pastor (Hirt), La Razon (die Vernunft), La Ira (die Zornmüthigkeit), El Entendimiento (der Verstand). — 1) „a quien tanta gratitud deben los españoles amantes de sus glorias literarias": „Dem die Spanier, denen ihre literarischen Ruhmesgrössen theuer, so viel Dank schuldig sind." Pedroso a. a. O. p. 41. (1). — 2) s. Bd. VIII. S. 283. F. Wolf fand dieses Todtentanz-Auto Sacr. in einem Bande spanischer Farsas und gab den Wiederabdruck 1852 in Wien heraus, mit kritischen Erläuterungen und bibliographischen Notizen versehen. In Spanien besorgten Don Miguel Salva und Don Pedro Sainz de Baranda einen Wiederabdruck und nahmen die Farsa in den XXII. Band ihrer „Sammlung unedirter Documente zur Geschichte Spaniens" auf (Colleccion de Documentos ineditos para la Historia de España. Madrid 1853). Von Juan de Pedraza, dem Tuchscheerer und Dichter der Farsa, ist nicht mehr als oben angegeben, bekannt, und selbst dies zweifelhaft, ob er mit dem Juan Rodrigo Alonso, genannt Pedrosa, aus Segovia, der 1551 die von Moratin gekannte und belobte „Comedia de Santa Susana" herausgab, eine und dieselbe Person ist. — 3) Bd. VIII. S. 260 ff.

biete sich den nach ihr Verlangenden zu Genuss und Zehrung an, und auch ihm.[1]) Verstand (Entendimiento), der mit Zornmüthigkeit (Ira) eingetreten, stellt letztere dem Hirten als diejenige Ausbündin vor, von welcher Vernunft allerorten gewaltsam vertrieben wird, was diese bestätigt.[2]) Pastor erklärt, künftighin mit Verstand und Vernunft auf gutem Fuss leben zu wollen und mit selbigen gegen Ira Front zu machen. Nun belehrt ihn Razon, dass die Kirche heute das h. Sacrament feiere und fordert ihn zur Verehrung des h. Brotes auf, worein der ewige Gott sich verwandelt habe.[3]) Pastor kniet hin und betet das aufgestellte Brot in drei Schlussoctaven an. Tod, der namenlose, zieht hier mit Vicio's, im berühmten Job-Auto, ellenlanger Nase ab, und kneift seinen Stachel ein, wie ein geprügelter Hund den Schweif. Ein kläglicher Tod, verglichen mit dem heroischen im Todtentanzpoem. Was er aber an dramatischer Vollbringung im Auto verliert, das gewinnt dieses an läuterungsideeller Sühnkraft, deren tragische Wirkung freilich nicht in Unterordnung des Zornmuthes (Ira, Hybris) unter die Kirchen- und Priestervernunft, unter die „Razon" des Auto, sondern im Untergang des selbstischen Vernunftdünkels und Wollens in das Weltvernunftgesetz, in Gottes Vernunft und Willen, sich äussert; einem Untergang, worin dem durch verkehrte Begier und Leidenschaft eingeengten und verdüsterten Verstande die höhere Selbst- und Gotteserkenntniss als Idee und Begriff eines Weltgesetzes, aufgeht. Als Ersatz hiefür bietet das Auto der spanisch-katholischen Kirche nur starre, unbegriffene und eingeständlich, ja gefordert und geboten unvernünftige, von der Vernunft eben nicht zu begreifende, unfassbar seyn sollende, nur auf Priesterwort blindhin zu glaubende und durch Priestersegen zum Mysterium gestempelte Glaubenssatzungen dar, den Kreuzespfahl

1) Pastor. Decidme, Señora, ¿combrés (comereis) dos bocados
De pan de centeno y un ajo bien liso?
Razon. Anche yo mesma me dó en colacion
A quantos me quieren, y a ti.

2) — aquesta es la Ira, muy grave pecado,
La qual me destierra de todo poblado.

3) — á ver y adorar
A Dios sempiterno, en pan trasformado.

des grossen Volkslehrers, Menschheiterlösers und Seelenläuterers zum Pfahl in seinem Fleische pontificirend. Wie die Weltgeschichte das Weltgericht, so ist und bleibt das Geschichtsdrama, im Geiste der Heroentragik der Griechen und des Sieges der ethischen Culturidee über die Idee der Autokratie persönlicher Herrschaftswillkür, den das Shakspeare-Drama feiert, das einzig ächte, wirkliche, kunstheilige Auto Sacramental.

In welchem Zirkelgange das spanische, die Räthsel des äusseren und inneren Lebens durch das unlösbarste, ja durch das Dogma der Unlösbarkeit schlechthin, zur Lösung zu bringen sich beeifert: das zeigt vor vielen anderen die merkwürdige

Farsa del Sacramento de Entendimiento Nino[1])

von einem Anonimo.

Darin treten auf: Verstand (Entendimiento), Ergötzen oder Weltlust (Deleite), Wille (Voluntad), Gedächtniss (Memoria), Gottesweisheit (La Sabiduria de Dios).

Die Loa trägt die Absicht des Verfassers vor, die dahin ging, darzuthun, dass man über die unvergleichlichen Werke und Worte Christi nicht forschen soll. Zu dem Zwecke erscheint hier ein Hirt (Pastor), Verstand geheissen, ein Kind von wenig Kraft, der aber eine solche Anmaassung besitzt, dass er nach Wissen sich zu Tode sehnt und müht, vor Wissensdurst stirbt, „die Himmel und ihre Erschaffung und sogar Gott zu begreifen strebt." Ist das nicht Faust's erster Monolog in nuce? „Mit ihm" — dem Hirten, genannt „Verstand" — kommt in Gesellschaft ein anderer Hirt, der die Weltlust (Deleite Mundano) ist" — der eigentliche Mephistopheles — „Dieses Kind von Verstand verirrt sich ganz verloren auf seinem Pfade; da begegnet ihm ein Weib, genannt „Weisheit" (Sabiduria, Gotteswissenschaft), die ihn aufrecht erhält durch Gespräch vom heiligen Gottesbrote. Sie bringt das Kind auf den rechten Weg, der es heimführt, in's

1) „Farsse des Sacraments vom Verstandeskinde;" d. h. vom Verstande, der ewig ein Kind bleibt, oder wie man das sonst wohl ausdrückt: der sein lebenlang ein dummer Junge bleibt, ohne die Unterweisung im Kirchenglauben durch Kirchenlehre und Theologie. Zu einem höheren Austragsgedanken schwingt sich auch Calderon nicht auf.

Haus seiner verlassenen Eltern.[1]) Diese bieten ihm Brot an, wie sie es zu bereiten pflegen. Das Kind aber mag dieses gewöhnliche Brot nicht, und verlangt nach dem „Brote der Ruhmesherrlichkeit, womit er eben gespeist worden (von der Gottesgelehrtheit), und mit welchem Kreuzesbrote nun der Alte das Gedächtniss, das von den Propheten Verkündete, in Uebereinstimmung bringt.“[2]) Verstand tritt mit Weltlust (Deleite)

---

1) Seine Eltern sind: Gedächtniss (Memoria), der Vater, und Wille (Volnntad), die Mntter. „Vorstellung und Wille — Schopenhaner in der Kinderwiege!

2) Y el intento del autor
Ha sido de declarar,
Que en las obras muy sen par
De Cristo, Nnestro Señor
No hay, para qué escudriñar.
Saldra luego aqui nn pastor
Que se llama Entendimiento
Niño de poco vigor.
Mas tiene tal presuncion
Que peresce por saber,
Y quiere comprehender,
Los cielos y sn creacion,
Y áun á Dios qnerria entender
Y sale en su compania
Otro pastor muy lozano,
Qu 'es el Deleite Mundano . . .
Pierdese ansina sin via
Este niño que he contado
Y una mujer le ha topado,
Llamada Sabiduria
De la cual fue sostentado.
Snstentóle con hablar
Del Pan divino sagrado,
Y despues le ha encaminado,
Para que acierte á tornar
Do á sus padres ha dejado,
Despues que fué recebido,
Quieren le dar de comer
Como á su hijo qnerido
Del pan que suelen hacer.
Pideles pan de la gloria,

auf in einem von hohen Gebirgen umringten Thale. Deleite ladet das „Kind“ zum Genusse der schönen Landschaft ein. Verstand trachtet aber nach höheren Dingen [1]), als Obenaus, Hochflieger, Himmelanstreber, wie Euphorion im 2. Theil von Faust, dessen einzige Freude die Erforschung des Himmels ist. [2]) Bald erscheint das Kind auch auf der Platte eines hohen Berges und spricht dem Manfred des Lord Byron den Monolog vom Munde, den dieser gleichermaassen auf hoher Felsenkuppe hält, von des Lebens und seiner Güter Nützlichkeit. [3]) Das Kind, in seinem Erhabenheitsdrange, schwingt sich aber hoch über Manfred's blasirt-nihilistischen Gedankenkreis hinauf zur obersten Ursache aller Erschaffenen des Himmels und der Sterne. Doch wer ihr Schöpfer und was und wie er sey, das begreift es nicht, und ist doch der Verstand! „Was sprech' ich, wo bin ich? O Herzensmutter! (Willenskraft) O geliebter Vater! (Gedächtniss), wo weilet ihr?“ Sein Geist verwirrt sich, er fällt in Ohnmacht. [4]) Eine

Del cual venie regostado
Y el viejo, qu'es la Memoria
Con este pan de vitoria
Concorda lo profetado . . .

1) Que á cosas grandes, altivas,
De mio soy inclinado.

2) Que todo mi regocijo
Es de los cielos tratar.

3) Esta vida es confusible,
Su bien della todo es nada.

4) Signos, estrellas, sol, luna,
Elementos, composturas
De los cielos, son hechuras
De otra cosa, y esto es una
De quien todo son criaturas . . .
Quien es, ó cómo, no entiendo.
Pues ¿Yo Entendimiento soy?
¿Que parlo yo, ó donde voy?
La frente me va doliendo.
¡Ay de mi! No sé do estoy,
Oh Madre de mis entrañas
Y mi padre muy querido
¿Donde estais? que voy perdido
Por estas grandes montañas,

Faust-, eine Manfred-Situation, die uns nur die leidige Allegorie verdirbt. Mutter Wille (Voluntad) kommt herbei, fragt den im Thale eingeschlafenen Deleite nach ihrem Sohne, ruft ihrem Manne, Gedächtniss (Memoria), mit dem sie ihr Herzblatt, ihr Söhnchen, Verstand, aufsuchen geht. Oben auf dem Berggipfel hat sich inzwischen Wissenschaft (Sabiduría) zu Verstand gesellt, die ihn mit einem, seinen vorwitzigen Wisseneifer rügenden Villancico aus der Ohnmacht singt. Hierauf weiht sie den Erweckten in das wahre, einzig durch das heilige Brot und den heiligen Wein sich offenbarende Wissen ein. Sie begnüge sich nicht, sagt die Gotteswissenschaft, mit dem Brote, das nur den Körper sättige, mit dem Weine, der berausche; nein, Befriedigung verschaffe ihr blos und allein das Brot und der Wein, die dem Adam und den Himmeln Ruhm verleihen.[1] „Doch dieses Brot" — fragt Naseweis, Verstand — „woher stammt es? Wer bereitet es?" Viel Fragen macht Kopfweh, meint die Sabiduria, deren Gotteswissenschaft in Nichtswissen aber Allesglauben besteht, und in diesem Verstande auch den Verstand bescheidet: „das Mysterium vermagst du nicht zu begreifen, es sey denn durch das Licht des Glaubens."[2] Verstand wäre das Kind nicht, das er ist, wollte er solchen zwingenden Beweisgründen Widerstand entgegensetzen und sich nicht gefangen geben. Er bekehrt sich, so stegreiflich wie sich ein Strumpf umkehren lässt, und bekennt sich zum unbedingten Glauben an den spanisch-katholischen Priestergott, der sich und sein Mysterium mit sacramentaler Gewalt ausschliesslich dem geistlichen Orden

---

Y se me turba el sentido.
No puedo pasar de aquí
¡Oh que angustias tan mortales! (Desmayase).

1) No me contento del pan
Que sólo al cuerpo hastaba,
Ni del vino qne embriagaba,
Sí el pan y el vino qne á Adan
Yá los cielos gloria daban.

2) Si no es por lumbre de fe,
No podrás comprehendello.

offenbart und auf ihn übertragen hat. [1]) Nur Ein Bedenken quält noch Verstand: das stehende, vom sacramentalen Auto immer wieder aufgeworfene Bedenken wegen der Theilung des göttlichen Lebens in unzählige Hostien; oder ob und wie dasselbe gleichwohl in jeder einzelnen Oblate ganz genossen werde. Sabiduria erläutert dieses Wunder durch ein Gleichniss, das jedenfalls nicht so nach Ketzerei schmeckt, wie das von den Spiegelstücken, womit Ley de Gracia oben in der Farsa 'Moselina' das Sacrament erläuterte. Sabiduria erklärt die Einheit in der Vielheit mit der Einheit in der Liebe, die ein zärtlicher, seine zehn Kinder mit gleicher Liebe umfassender Vater an jedes einzeln und zugleich an alle insgesammt vertheilt, und dennoch jedes besonders und sie allesammt mit ungetheilter Liebe in sein Herz schliesst. [2]) Vielleicht würde aber ein anderer als ein spanisch-katholischer Glaubensverstand in der Verbildlichung der leiblichen Gegenwart im Abendmahl durch einen geistig unräumlichen Affect wie Vaterliebe, gleichwohl ein Haar finden, und die Erklärung eines Glaubenswunders durch einen natürlichen Herzenstrieb der ernsten Prüfung des heiligen Offiz überantworten. Die jedenfalls bemerkenswerthe und schon in Calderonischer Weise concipirte Farsse schliesst, der mitgetheilten Angabe ihrer Loa gemäss, mit den vom Vater seinem verlorenen, nun wieder heimgekehrten Kinde, Verstand, von Gedächtniss, in Erinnerung gebrachten, das heilige Sacrament im Manna, im Opferlamm, in der ehernen Schlange vorbildenden Prophezeihungen des alten Testaments. „Vernunft" (Razon), „Verstand" (Entendimiento) — das Auto Sacramental kennt keine andere Vernunft, als die freiwillig dem Glauben des Unbegreiflichen sich gefangengebende

1) Yo confieso la potencia
Del Criador Sumo, Eternal,
Y el poder Sacramental
A la orden clerical.

2) Todo su amor puesto en uno
Y en otro, sin le quitar,
Y en todos diez á la par,
No le quita de ninguno
Cuando al otro quiere amar.

d. h. sich aufgebende Vernunft, keinen anderen Verstand, als den sich aufgebenden, d. h. an sich verzweifelnden Verstand; die absolute Unvernunft also, den absoluten Unverstand. Gräbst du aber die Erkenntnissquellen ab, womit, o Auto! und wie magst du das Glaubensheil selber fassen und erkennen? Gott vom Götzen, Christi Lehre von der Baalpriesterweisheit, und dich selbst, o Auto! von den Festspielen unterscheiden, womit der Dalailama und sein heiliger Stuhl gefeiert werden?

Dem Gil Guijarro, in der anonymen Farsa del Sacramento de los cuatro Evangelistas[1]), was kaut dem Gil der Anton Ejido auch hier wieder vor und ein, auf dessen Frage: „In welcher Weise ist der Herr denn wohl in der Hostie gegenwärtig?"[2]) Er kaut ihm den alten, alle Autos Sacram. durchgährenden Sauerteig abermals ein: „Guter Glaube sey besser, als die Tiefen durchforschen wollen."[3]) Woher weisst du denn aber, ehrwürdiges Abendmahl-Auto, dass der Glaube ein „guter" ist, wenn du ihn nicht in allen Tiefen durchforschest und zur lichten Erkenntniss fühlst und denkest? Oder ist er dadurch der „gute", dass man ihn eben auf guten Glauben glaubt? Diese Ueberzeugung prägen denn auch wirklich die Vier Evangelisten des Auto dem Gil ein, der noch immer nicht begreifen kann, in welcher Art und Weise Gott im Sacramente gegenwärtig ist.[4]) Der h. Matthäus, San Mateo, macht es ihm ganz einfach durch nachdrücklichste Betonung der Unbegreiflichkeit begreiflich;[5]) wozu die drei anderen Evangelisten Ja und Amen sagen. „Glau-

---

1) „Farsse des Sacram. der Vier Evangelisten."

2) ¿De qué modo está el Señor
Alli en la hostia metido?

3) Que mejor es buena fé
Que andar buusando honduras.

4) Que de que modo y manera
Dios está en el sacramento.

5) Porqué el Santo Sacramento
Al humano entendimiento
Y áun al angelico excede.

Denn das heilige Sacrament
Geht über menschlichen, und am End'
Auch über englischen Verstand.

ben an die Hostie und gute Werke", schärft dem Gil der h. Johannes ein.[1]) Wäre Gil nicht schon überzeugt und bekehrt, könnte er die Frage aufwerfen: „Was sind gute Werke?" Die sind es — müsste der Evangelist ihn belehren — die ihm der Beichtvater als solche bezeichnet. Also auch die Werke auf guten Glauben hin geübt! Werke, als da sind, Messe lesen lassen, geistliche Stiftungen machen, Ablässe kaufen;[2]) Autos vom Brote dichten, die dem Drama vom Brote helfen und die dramatische Kunst auf das Gnadenbrot eines dialogisirten Katechismus setzen; Autos, die sich selbst und ihrem Lehrzweck, die den spanischen Katholicismus selber in's Gesicht schlagen, indem sie dessen Ohnmacht, den Glauben an das heilige Sacrament in anderer Weise einzuprägen, als dadurch, dass er die Hostie den nach Belehrung Schmachtenden auf den Mund, als Verstummungspflaster, klebt, — so recht parastatisch in der einleuchtendsten Form, in dramatisch feierlicher Handlung, zur Schau stellen. Diese Erwägung mochte denn wohl auch am besten der Kirche selbst den Hauptgrund zur Unterdrückung dieser oft in unehrerbietiger und ungeziemender Weise das heilige Stiftungssymbol profanirenden Spiele von Staats- und Religionswegen an die Hand geben.

Das Aucto de los Desposorios de Josef[3]) spielt nur mit wenigen Versen auf das Abendmahl an, und feiert mehr die vom König von Egypten zuwege gebrachte Heirath seines Statthalters, Josef, mit Asenec[4]), der Tochter des Oberpriesters Butifar von Heliopoli und der Cenobia, die hier keine Mantel-Comedia mit dem keuschen Joseph spielt, sondern sich als dessen ehrbare Schwiegermutter bescheidet. Die Vermählung scheint uns als eine allegorisch-mystische, die das Ehebündniss mit Maria und

---

1) Hasle con fée de adorar...
Y con fée e con bien obrar.

2) In einer Tagesschrift liest man dies ad hominem formulirt; so nämlich: „dass die Inquisitoren die von ihnen geübte Kunst, ihre Opfer auf die Scheiterhaufen zu bringen, zu einem förmlichen System des Truges und der Ueberlistung ausbildeten, wie es in dem von der Curie adoptirten und verbreiteten Werke des Dominikaners, Nicolaus Eymerich, vorliegt (Directorium Inquisitorium. 1376 zu Avignon verfasst, gedr. Venet. 1607)." Der Papst und das Concil von Janus. Leipzig, 1869. S. 257. — 3) „Auto von der Vermählung des Joseph." — 4) Biblisch: Asenete.

Joseph und vielleicht auch zugleich das der Kirche mit Jesus verbildlichen soll [1]), vom 'Anonimo' beabsichtigt. Die Asenec hat ganz das Verschämte, Züchtig-keusche, anmuthig Männerscheue einer heiligen Jungfrau, und erfreut sich, wie diese, eines Engelgrusses, dessen himmlischen Ueberbringer sie mit allegorischen Honigkuchen bewirthet, die das heilige Sacrament bedeuten. Die Wabe — erklärt er — ist von himmlischen Bienen gewirkt, aus göttlichem Thau überirdischer Rosen. Engel speisen davon, und der es geniesset, stirbt niemals. [2]) Bobo (Hanswurst) meldet den Josef bei Butifar an: als jenen bewussten Träumer, der ein grosser Herr geworden, und vonwegen des Weizens der Heiland genannt wird. [3]) Wie uns dünkt, ebenfalls eine Anspielung auf das Brot des Heils und der Erlösung. Kurz und gut, man müsste Joseph's Traumdeutungskunst besitzen, um all die heiligen Träume des Anonimo dieses Auto auszulegen, das übrigens in dramatischer Hinsicht zu den entwickelteren und scenisch kunstgerechteren, besser gebauten und gegliederten Autos gehören mag.

Unter den Figuren der Farsa del Sacramento de las Cortes de la Iglesia [4]) befindet sich wieder Entendimiento (Verstand), aber hier als „Blinder" (ciego) bezeichnet, den der „Gerichtshof der Kirche", die heil. Inquisition nämlich, zu deren grösserem Ruhm dieses Auto von einem 'Anonimo' gedichtet

---

1) Asenec, die von ihrem Fenster aus den Joseph erblickt, nennt ihn einen „Sohn Gottes": Josef es hijo de Dios.

2) Este es panar fabricado
Por abejas celestiales
De rucios divinales
De aquel licor consagrado
De celestiales rosales
Comen los angeles desto,
Y el que desto comerá
Jamas nunca morira.

3) Josef el ensoñador,
Uno qu' es ya gran señor;
El que por esto del trigo
Le llaman el Salvador. *)

4) „Farsse vom Sacrament des Gerichtshofs der Kirche."

---

*) Hinzielend vielleicht auf 'salvado': „Klcie."

worden, von der Blindheit, nach der Vorschrift „sanat ignis“, mit einem brennenden Scheiterhaufen heilt. Auf Thronsesseln in einem Thronsaal sitzen Glaube (Fée), Kirche (Iglesia) und Hoffnung (Esperanza), Kirche in der Mitte, selbdritt ein Villancico gleich im Beginn anstimmend:

„Hinaus, hinaus, hinaus, hinaus!
Hinaus verdammter Blindheitsgraus!
Hinaus, du gift'ger Ketzer,
Irrgläubiger Volksbeschwätzer!
Dess Auge trugvoll nächtig.
An diesem Tag so prächtig,
Dem Tag des Königs mächtig,
Geweiht dem Brot, dem Seelen-Letzer,
Hinaus, hinaus, hinaus, hinaus!
Hinaus verfluchter Blindheitsgraus! [1])

Hierauf wäscht Fée (Glaube) der eingetretenen Scheinheiligkeit (Hipocrisia) den Kopf mit einer Controverse über die Einsetzung des Abendmahls, dass ihr die Tropfenlauge als Reuethränen von den Wimpern rieseln und Hipocrisia, nachdem sie das göttliche Brot als Seelenheil jubelnd begrüsst, und Kirche (Iglesia) um Vergebung ihrer Sünden angefleht, in das zweite Villancico miteinstimmt, das ihr einen Platz auf einer der Thronstufen zu Füssen der Rechtgläubigkeit (Fée) erwirbt. Nun tritt Mundo (Welt) ein, im Geleit von Novedad (Neuerung), die Mundo als seine Verführerin anklagt, eine Freigeistin, die Alles für eitel Tand, für Brack und Prass erklärt, und weder Gott

1) ¡Fuera, fuera, fuera, fuera!
¡Fuera, dañada ceguera!
Fuera, hereje ponzoñoso,
En dia tan glorioso;
Dia do el Rey poderoso
Se da en Pan de vida entera!
¡Fuera, fuera, fuera, fuera!
¡Fuera dañada ceguera! *)

*) Die Ausrufungszeichen bedeuten die umgekehrten Flammen auf dem San Benito, mit den Spitzen nach unten.

noch Teufel, Himmel noch Hölle glaubt.[1] Fée belehrt sie: die römische Kirche sey die Alleinseligmachende, Wahre und Heilige, von ewiger Dauer und die Lehren der Novedad, Luther's nämlich, und ähnlicher Neuerungsketzer, Satanstrug.[2] Mundo ist sofort überzeugt, bekehrt, zerknirscht[3] und erhält die Erlaubniss, sich auf eine Thronstufe zu den Füssen der Hoffnung (Esperanca) hinzusetzen, worauf Alle das Jubelvillancico anstimmen:

Lust'gen Herzens, freud'gen, froh'n,
  Heilige Inquisition!
Preise Den, der dich gemacht,
Dich mit so viel Huld bedacht,
Dass die Welt nicht hat vollbracht
Die verdammte Intention,
  Heilige Inquisition!

Jetzt naht unter den blinden der Stockblinde, der „blinde Menschenverstand" (Ciego Entendimiento), um so blinder, weil er der „gesunde Menschenverstand" ist, wie sein Widerspiel, der „blinde Glaube", je blinder, um so gesunder ist. Fée heisst Menschenverstand hinknieen, ihr das Glaubensbekenntniss, das sie ihm vorsagt, nachsprechen. Der Blinde befolgt, wie sich von selbst versteht, Alles blindlings, und verwandelt sich zusehends aus dem blinden Menschenverstand in den blinden Glauben, der aber, nach

---

1) Diceme qu' es todo scoria,
Que no hay para buenos gloria,
Ni para malos infierno . . .

2) Y el que te trae engañado
Es Satan engañador . . .
Y nuestra Iglesia romana
Para siempre ha de durar
Lo que en ella está firmado
Es lo santo y verdadero . . .

3) Creo, y lo que vos creeis,
Bien y verdaderamente.

4) ¡Alegra tu corazon,
  Santa Inquisicion!
¡Haya bien quien te formó
Y el que tal gracia te dió
Pues el mundo no salió
Con su dañada intencion,
  Santa Inquisicion.

der Philosophie des Unbewussten, als Unbewusster und Nichtswissender, das Hellsehen selber ist. Kraft dessen setzt sich nun der zum Glauben bekehrte und verkehrte Menschenverstand zu den Füssen der Kirche und singt, im Chorus mit Glaube, Kirche, Hoffnung, Scheinheiligkeit und Welt, das Villancico:

Welches Brot oh! welcher Wein oh!
Welches Götterbrot, Juohho! [1])

Alle erheben sich und Kirche verkündet laut und feierlich, dass sich Gott ihrer Tochter Inquisition offenbarte, welche die Bosheit aller verdammten Irrlehren gereinigt hat. [2]) Mit was für einer Purgirspritze die Inquisition diese Purganz bewerkstelligte, mit des Teufels Feuerspritze nämlich, die, wie im Ballet 'Satanella', Flammen statt Wasser spritzt — davon lässt Iglesia nichts verlauten. Desto lauter fällt das Schluss-Villancico mit dem Jubelrufe ein:

Es lebe, leb' und lebe nochmals,
Lebe die heilige
Inquisition! [3])

Wer aber zuletzt lebt und zuletzt lacht, das ist der 'Gesunde Menschenverstand', dessen Lichtfackel die Brandfackeln der Auto-da-fé's insgesammt auffrisst, wie Mosis Stab sämmtliche Stecken der ägyptischen Zeichendeuter und Inquisitoren verschlang; — ist der 'Gesunde Menschenverstand', dessen Erleuchtungsstrahl, der, wie der Blitz das Küchenfeuer, das Feuer der Teufelsküche, das Inquisitionsfeuer, auslöscht, und der Köchin Lebenslicht gleich mit, und ist der 'Gesunde Menschenverstand', dessen Blindheit, wie

---

1) ¡Oh qué Pan! Oh qué Vino!
¡Oh qué Pan tan divino!

2) Que Dios —
se reveló —
— a mi hija Inquisicion.
La cual purgó la malicia
De la dañada opinion.

3) Que viva, viva y reviva,
Viva la Santa
Inquisicion!

die dem Wahrsager Teiresias von der Göttin der Weisheit auferlegte, mit Seheraugen in die Zukunft blickt, das Verborgene erschaut, und der auch, wie der thebanische Seher, nachdem dieser von der Weisheitsgöttin das Augenlicht wiedererhalten, die Gabe der Weissagung auf immer behielt; den Prophetenblick für das geistig Unsichtbare mit dem Scharfblick für das sinnlich Wahrnehmbare verbindend, in untrennbar unsterblichem Verein, wie derselbige Teiresias, der noch als Schattenseele im Hades weissagte; denn Verstand und Vernunft sind eine und dieselbe Denkthätigkeit, sind wesensgleiche Geisteskräfte, nur in der Richtung wechselnd, solchermaassen, dass Verstand als Vernunft aus dem Einzelnen und Besonderen das Allgültige, das Gesetz, die höchsten Lehrbegriffe und Ideen des Erkennens und Handelns entwickelt, offenbarend dadurch, dass im Einzelnen, in jedem Weltatom, wie in jedem Thautropfen die Eine Sonne, sich das Weltall und sein Inhalt abspiegelt. In der höheren Vernunfterkenntniss erlischt, erblindet gleichsam das vom Einzelnen und Bedingten abgezogene Verstandesurtheil in die Anschauung ewiger Wahrheiten; allumfassender Natur- und Geistesgesetze; in die unmittelbare Anschauung Gottes, wie des Teiresias sinnliches, von der Göttin der Weisheit zeitweilig ausgelöschtes Auge sich zum höchsten Seherthum als Zukunftsschau erschloss; oder wie Moses sich mit dem Ewigen von Angesicht zu Angesicht unterhielt [1], nachdem sich ihm der Schöpfer von der Weltseite, von „hinten", wie es in der Bibel lautet [2], a posteriori, nach dem Schulworte — sich gezeigt. Die Gotteslehre der Inquisition und ihr Auto Sacramental brennt dem Menschenverstande die Sehkraft mit der Zündfackel der Scheiterhaufen aus, und begnadet ihn dafür mit dieser blindgläubig machenden Erleuchtung, mit ewiger Blindheit, als des Geblendeten einziger Erkenntnissquelle. Da stimmen aber Menschenverstand, Entendimiento, und Menschenvernunft, Razon, ihr Duo an. Entendimiento singt:

---

1) „Der Herr aber redete mit Moses von Angesicht zu Angesicht, wie ein Mann mit seinem Freunde redet." 2. Mos. 33, 11. — 2) „Und wenn ich meine Hand von dir thue, wirst du mir hinten nachsehen." Das. V. 23.

¡Que viva, viva y reviva
Viva la sana
Razon,
Y peresca la Santa
Inquisicion.

Und Razon stimmt ein in's Duett:

¡Que viva, viva y reviva
Viva el sano
Entendimiento —

der einzig „Unfehlbare", wenn er innerhalb der Schranken des Denkbaren bleibt, jenseits welcher das Patrimonium eines andern einzig Unfehlbaren liegt: das Erbreich des unfehlbar Verrückten. Viva el sano Entendimiento. — War dies nicht auch der Heilspruch, womit Jesus die Blinden sehend machte? Auf dass sie fortan nicht mehr blindlings glauben, was ihnen die Pharisäer, die scheinheilige „Otternbrut", das Sanhedrin, das jüdische Sanoficio, mit den Glühstempeln ihrer Glaubenssatzungen und Buchstaben-Dogmen einbrannte, sondern damit die Blinden im Volke die Augen den von ihm, von Christo, offenbarten, auch dem gemeinen Menschenverstande einleuchtenden Heillehren erschlössen, in der Wahrheit und im Geiste, im ewigen Seelenheil und in dessen Inbegriffe: der Gott und Menschheit umfassenden Seelenliebe, auch das zeitliche Heil erschauend und begreifend, worin eben die Gesundheit des Menschenverstandes und der Menschenvernunft besteht, die Jesus als Gottesvernunft und heiligen Geist aussprach; wie er denn auch Beider, des Verstandes und der Vernunft, Krankheit und Blindheit in dem blinden Buchstabenglauben an überlieferte Priestersatzungen und von den Priestercollegien und Sanhedrins als unfehlbar sanctionirte Glaubensartikel erkannte; in dem Glaubenswahne: dieser sey das allein Wahre; das Nichtverstehen, Nichtbegreifen Gottes, das Nichtwissen von Gott, die Blindheit über ihn und sein Wesen, das sey die einzig lautere Quelle der Gottes-, der Selbsterkenntniss und der guten Werke. Bleibt denn nicht aber, unbeschadet der Thätigkeit des prüfenden, nach nothwendigen Denkformen, Denkgesetzen und Denkbestimmungen urtheilenden Verstandes, und unbeschadet der anschauend Welt- und Sittengesetz und göttliche Allursache erkennenden Vernunft — bleibt denn nicht dem mit diesen Gei-

stesoffbarungen übereinstimmenden, keinenfalls den Natur- und Geistesgesetzen zu widersprechen berechtigten Glauben seine ungeschmälerte Wirksamkeit? Wie dem Naturtriebe, den unmittelbaren Gefühls- und Gemüthseingebungen, diesen gleichsam noch verhüllten Keimknospen des Wissens und Erkennens, ihre selbstständige Wirkungssphäre zukommt, worin die dunklen Gemüthsregungen, kraft der unbestimmten, innerlichen Fülle eben ihrer immanenten, zu Verstandes- und Vernunftbegriffen erschliessbaren Ahnungen und Instincte des Wahren und Göttlichen, gar oft über die Grenzen der immerhin von den jedesmaligen Culturmomenten und Entwickelungsstadien des begreifenden Geistes bedingten Verstandes- und Vernunfterkenntniss gleichsam mit Fühlfäden hinausstreben, und den Geistesoffenbarungen vorfühlend, verahnend, vorglaubend, was diese erst post multa saecula als Wissen, als selbstbewusste Erkenntniss, enthüllen. Gleicherweise muss das Bekenntniss die Erkenntniss, die Vernunftwahrheit, als entwickelungskräftigen Keim bergen, ja dieser Keim selber seyn; nicht dass es feindlich und verdammungssüchtig sich gegen sie verschliesse.

Doch sehen wir uns nun in den berufensten Frohnleichnamsspielen aus dieser ersten Epoche vor Lope: in des arragonesischen, auch von uns schon mehrfach belobten und gepriesenen

Juan de Timoneda

Autos Sacramentales um, wie es denn wohl in seinen Abendmahlstücken mit dem 'Entendimiento' und mit der 'Razon' bestellt seyn mag. Wir sagen in „seinen“ Abendmahl-Autos, es nicht so genau nehmend mit Timoneda's eigenen Beschränkungen seiner Verfasserschaft, hinsichtlich der von ihm 1575 zuerst unter dem Titel: Ternarios Sacramentales, „Sacramentale Dreistücke“, veröffentlichten zwei Sammlungen, jede aus drei Frohnleichnamsspielen, aus zwei sacramentalen Trilogieen folglich bestehend. Auf dem Titelblatte des ersten Ternario heisst es: „Drei geistliche Darstellungen zum Lobe des allerheiligsten Sacramentes, verfasst von Juan Timoneda.“ [1]) Dagegen kündigt das Titelblatt

1) Tres espirituales representaciones en loor del santisimo Sacramento, compuestas por Juan Timoneda. Die drei Autos sind: „La Oveja

des zweiten Ternario die drei geistlichen Spiele als solche an, die Timoneda blos vervollkommnet, „in vollendete Form gebracht habe.“ 1) Demgemäss sich denn auch jedes einzelne der drei Autos dieser zweiten Sammlung mit dem Bemerk: „verbessert und dargestellt von J. Timoneda“, einführt. 2)

Pedroso's kritischen Untersuchungen: ob Ueberarbeitung, ob Eigenthum, zu folgen, glauben wir uns nicht berufen. Wir nehmen die vier in castilischer Sprache verfassten und von Timoneda selbst als Umarbeitungen — fremder, eigener Entwürfe, gleichviel — insinuirten auch so für voll, und heben gleich im ersten

Aucto de la Oveja perdida 3)

das jedenfalls dem Timoneda Eigenthümliche hervor. Erstens: der mindestens dreimal so weitläufige Umfang seines Auto vom „verlorenen Schaf“, als frühere Autos aufzeigen, infolge eben seiner geständlichen Zugaben („añadida“), ferner, an Stelle der üblichen Loa, zwei Introito's: das erste an den Patriarchen und Erzbischof, Juan de Ribera, der die Vorstellung mit seiner Gegenwart beehrte, und dem das Introito das Weihrauchfass in's Gesicht schwenkt, Lobeswirbel dampfend, wie diesen: „Euch loben wollen, hiesse: den ganzen Umkreis von Himmel, Erde und Meer mit der Faust umfassen.“ 4) Das zweite Introito wendet sich an

---

perdida“ (Das verirrte Schaf) in castilianischer Sprache; und die Mysterien: „El Castillo de Emaus“ (Das Castell von Emaus) und „La Iglesia“ in limosinischer Mundart. — 1) Tres Autos muy espirituales, puestos en su perfeccion por aquel ingenio (Juan Timoneda). Die Titel dieser drei Aut. S. lauten: „Aucto de la Fuente de los siete Sacramentos“ (Auto von der Quelle der sieben Sacramente); „Los Desposorios de Cristo“ (Die Vermählung Christi); „Aucto de la Fée — en loor del Sanctisimo Sacramento“ (Auto des Glaubens — zum Lobe des heil. Sacramentes). — 2) mejorado y representado por Juan Timoneda; puesta en toda perfeccion posible por Juan Timoneda. — 3) Die mit dem Anhängsel: Obra llamada Pastorela, agora nuevamente compuesta, sacada de muchos Evangelios, y representada ante la presencia del ilustrisimo y reverendisimo Señor Don Juan de Ribera, por la Gracia de Dios Patriarca de Antioquía y arzobispo de Valencia: y de nuevo añadida por Joan Timoneda.

4) — quereros loar
Es en el puño encerrar
Toda la circunferencia
De los cielos, tierra y mar.

das Volk (Introito para el Pueblo), das Publicum, worunter aber ausschliesslich der Clerus verstanden wird [1]), dem das „Introito für's Volk" dankenswerthe Aufschlüsse über den Inhalt des Auto giebt: dass, u. a. das verlorene Schaf die sündige Seele ist; [2]) dass, sobald sein Hirt und Schutzengel Custodio (Angel Custodio) es allein lässt, ein anderer Hirt es rauben kommt, der da ist die fleischliche Begier (Carnal Apetito); dass Hirt-Engel Custodio mit dem Hirt-Engel Miguel das vermisste Schaf zu suchen eilen, dass ferner ein anderer Hirt, geheissen Christobal Pascual, der unter dem groben Kittel die Person Christi birgt, als guter Hirte und von Liebe bewegt sein Schaf schwitzend vor Eifer aufsucht [3]), auf dem Wege mit dem Schäfer Pedro Preciado (h. Petrus) zusammentrifft und ihm Schlüssel zum Schafstall und Gewalt über die Schafe, als seinem Grossschäfer (rabadan), anvertraut. Sämmtliche vier Sucher-Hirten finden das Schaf angebunden, kläglich blökend und sich in einem schmutzigen Sumpfe wälzend, was die Aengsten und Bedrängnisse des verirrten, seine Verirrungen bereuenden und unsern Herrn um Hülfe und Erbarmen anflehenden Sünders bedeutet. [4]) Nachdem Pedro das Schaf von Schmutz gereinigt, mittelst heiliger Erleuchtungen durch Reue und Gottseligkeit, und die Räude geheilt mit der Salbe der Sacramente [5]), nimmt es Christus auf die Schultern, um es wieder zu der Heerde zurückzubringen.

1) Háblase aquí exclusivamente con los eclesiasticos, á pesar de que el encabeza miento promete in introito par el pueblo p. 78 (1).

2) Que la oveja que se pierde
Es el alma pecadora.

3) Que so el grosero sayal
Viste persona de Cristo.
El cual, como buen pastor...
Busca, movido de amor,
A sú oveja, con sudor.

4) Esto es cuando el pecador
Reconosce sin discordia
La culpa de su error
Y pide á nuestro Señor
Ayuda y misericordia.

5) Lava Pedro su ponzoña
Con sanctos alumbramientos

Am wenigsten könnte uns die dritte Eigenthümlichkeit von Timoneda's Pastoral-Auto: die, im Unterschiede zu ähnlichen älteren gesuchte und — auf Kosten der kindlichen Einfalt und Naivetät — gefeiltere und künstlichere Zierlichkeit der Gedanken und des Ausdrucks verlocken, den Trittspuren jedes dieser heiligen oder göttlichen Aufsucher des verirrten Schafes nachzugehen, selbst wenn unser geistliches Hirten-Auto ein durchweg sacramentales, mit dem h. Abendmahl zusammenhängendes wäre, was es eben nicht ist; man müsste denn die, gegen den Schluss hin, von Cristo gesprochenen Verszeilen, welche besagen, Pedro möchte das entkräftete Schaf mit seinem Brot erquicken [1]), für einen genügenden Rechtstitel auf die Eigenschaft eines vollgültigen Frohnleichnamspieles und auf eine ausführlichere Besprechung erachten. Uns kann selbst des Custodio Schlussgesang (Cancion), der das Viaticum betont, nicht abhalten, dem Auto vom verlorenen Schaf, das doch nur eine weitschichtig scenirte Paraphrase seines 'Introito' ist, den Rücken zu kehren, und uns Timoneda's nächstem Auto Sacram., einem Frohnleichnamsspiele in des Wortes eigenster Bedeutung, dem

Aucto de la Fée [2]),

auch „La Pragmatica del Pan“ [3]) genannt, zuzuwenden. Die dramatischen Personen sind: La Fée (Aechtgläubigkeit) in Gestalt eines Mädchens ('Como doncella'), El Hombre (der Mensch) als Hansnarr ('Como Simple') [4]), El Mundo (Welt) als Bäcker (‚Como panadero'), La Justicia, Mädchen (doncella), La Razon, Mädchen. Den 'Introito' (Loa) spricht ein Page (Paje) vor Timoneda's stehendem Auto-Gönner und Zuschauer, dem Patriarchen und Erzbischofe, Juan de Ribera. Das ganze Auto mochte von des Prälaten Dienstknaben, in Valencia, gespielt

---

Penitencia, santimoña:
Un tale luego la roña
Con uncion de Sacramentos.
1) Porque está alga desmayada (la oveja),
Date, Pedro de mi pan.

2) „Auto vom Glauben.“ — 3) „Die Einsetzung (Verordnung) des Brots.“ — 4) In dem ersten Entwurfe dieses Auto oder der ersten Vorlage heisst der Spassmacher, Tölpel, sonst Bobo, schlechtweg 'Vicio' (Laster).

worden seyn. Als Lobpreis des Patriarchen ist auch dieses Introito eine wirkliche Loa. Fée deutet mit einem Eröffnungs-Villancico und in ihrem Eingangsmonolog den eucharistischen Zweck und Inhalt des Aucto an, das eine Brotstiftung, in Gegenwirkung zu Lucifer's absatzreicher Brotspende, feiere. [1]) Bäcker Mundo tritt nun auf, sein Brot mit einem Loblied anpreisend, sein angenehm schmeckendes, die Sinne befriedigendes weisses Brot. [2]) Das aber sey eben das Teufelsbrot, giebt ihm Fée zu verstehen. Mundo ersucht Fée, sich doch um ihr Brot und ihre Kunden zu kümmern, und ihn, Mundo, sein Brot verkaufen zu lassen. Fée aber erklärt das weltliche Brot für Höllenbrot, womit sich Mundo zum Satan scheren möge sammt seinen Kunden. [3]) Da kommt schon der erste hungrige Käufer des Satanbrotes, Hombre (Mensch), der Simple, zu deutsch, „Narr" (Tadädel). Mundo und Fée bieten dem Simple ihr Brot um die Wette an. Tölpel-Hombre verlangt nach dem Brote des Lasters und der Lust. [4]) Fée rühmt die Eigenschaften ihres Lebensbrotes. Hombre fragt nach dem Preis. Fee: „Zerknirschung ist der Preis. Lauterkeit des Herzens und die Beichte." [5]) Nun fragt Männiken den Bäcker Mundo, was dessen Brot koste. Mundo will nichts dafür, als Vergnügen und Ergötzen vonseiten des Käufers, und giebt noch Geld zu. [6]) Selbstverständlich greift Männiken (hombre) mit allen zehn Fingern nach solchem köst-

1) Que su pan bien se vendia:
Aunque con precioso dañoso
Mil compradores tenia.

2) ¿Quien compro el pan sensual,
Dulce, blanco y deleitoso?

3) Vélo a vender a Satan.

4) Que deste pan quiero yo,
Que es pan de vicio y holgar.

5) A precio de contricion,
Y limpieza y confesion.

6) Yo ningun precio no quiero
Sino placer y holgar
Y dar con mi pan dinero.

lichen Brot und giebt die zehn Gebote in den Kauf.[1]) Hinzu tritt Justicia mit einem Schwert und Razon mit einer Wage. Justicia (göttliche Gerechtigkeit) bedroht Beide, Mundo und Hombre, mit den bösen Folgen, welche Verkäufer und Käufer solchen verderblichen Brotes treffen würden. Razon, hier im Dienste der göttlichen Gerechtigkeit, aber, wie sich von selbst versteht, als geistliche Vernunft, verständigt den aufsässigen Hombre über sein Vergehen und die Strafe, die er verdient, und wägt, wie ein Marktvoigt, das Brot des Bäckers Mundo, das sie gefälscht und unvollwichtig findet.[2]) Hombre, zurstelle umgekrempelt, ist die breiweiche Zerknirschung selbst, und widersagt dem Mundo und dessen Kleienbrote; dem Mundo. diesem „Bauernfänger."[3]) Gründlich zerknirscht, wie er ist, wird nun Hombre von Justicia aufgefordert, in der Beichte das genossene Brot wieder von sich zu geben.[4]) Hombre erklärt sich bereit dazu. Justicia bescheinigt die Purgirung als correct, und dass nun der Beichtling zur Communion zuzulassen.[5]) Zuletzt erbittet Hombre für Justicia von Razon Gotteslohn und von Fée Verzeihung, in einem Schlussquartett mit den drei gottgeliebten Frauen, dem bösen Mundo Hand- und Fussschellen an den Leib wünschend, und ihn mit seinem Teufelsbrote zum Satan in die Hölle betend.[6])

Timoneda's drittes Auto in castilischer Sprache, eine Um-

---

1) Y pues le dais tan barato
Señor, tengooslo a mercé.
Und da Ihr es so wohlfeil gebt
Nehm ich es an mit Dank.

2) ¡ Oh que falso está este pan.

3) engaña-bobos.

4) Queda que en la confesion
Vomistes el pan comido.

5) Declaro que ya has purgado
La culpa de tu malicia
Y debes ser comulgado.

6) ¡ Vaya preso el Mundo malo!
¡ Echen grillos al traidor!
Vayase a vender su pan,
Alla á casa de Satan . . .

arbeitung der älteren 'Farsa del Sacramento de la Fuente de San Joan'[1], unter dem Titel:

Aucto de la Fuente de los siete Sacramentos[2],

lässt den Sant Joan, den Jünger, als Oberschäfer vortreten, der die christliche Zuhörerschaft erwecklich an das hohe Fest des heiligen Brotes mahnt, worin man Gott selber geniesst, und das jene Honigwabe sey, die Jonathan mit dem Stabe gekostet und deren Genuss ihn erleuchtete.[3] Ein Engel erscheint, der den Oberhirten (rabadan) zum Hüter des Bronnen des Heils und wahren Glaubens bestellt, woraus er Niemanden dürfe trinken lassen, der sich nicht vorher durch Busse und Beichte gereinigt. Nachdem

---

1) Dass die Farsa älter, folgert Pedroso aus dem überwiegeud scherzhaften Charakter und der mit Rüpelspässen erklecklich gewürzten sacramentalen Posse, welchen Charakter der kundige Literator überhaupt als Unterscheidnngsmerkmal der älteren und späteren Antos Sacram. im 16. Jahrh. annimmt, indem letztere, uächst anderen Gründen, dem „eisigen Eiufluss des Protestantismus" (glacial infinjo del protestantismo) gegenüber, sich zu einer grossen Ernsthaftigkeit und Würde in Behandlung der Frohnleichuamspiele veranlasst fand. Znr Vergleichung lässt Pedroso dem 'Ancto de la Fuente', die alte Vorlage, die Farsa de la Fnente des Auouimo folgeu, eben der Spässe wegen, die das der Mehrzahl uach aus munterea Spielfiguren bestehende Personal zumbesten giebt, unbeirrt von der dahin zielenden Anspielung des 'Introito y Argnmento', das sich im Nameu des Aucto, gegen Scherzhaftigkeit und Lacheu verwahrt, sich mit der Vergnüglichkeit bescheidend, die im Stillen das Herz erfreut:

Pues sé que uo es menester
Couvidar aquí á reir . . .
Baste que el placer contento
Esté en nuestro corazon.

2) „Anto vou dem Brunneu der siebeu Sacramente", in Valencia vor dem Erzbischof Joan de Ribera 1570 dargestellt und durch den erlaugten Preis von vier Ellen carmoisinrothem Sammt geehrt.

3) El manjar el mesmo Dios
Qne se nos da por comida.
Hoy nos da el panal de miel,
El que Jonatás tocó,
Cou su vara y le gustó
Y alumbrado qnedó del
Al tiempo que le comió.

der Engel verschwunden, treten Sosiego[1]) (Ruhe, Beruhigung) und Entendimiento, unser lieber, alter, guter Schulgenosse und Gespiel, „Verstand", hier als „Edelmann" (gentil hombre) eingeführt, der sich dem Oberhirten Joan als Entendimiento, von der Vernunft geleitet, zu erkennen giebt, und sich wie folgt zeichnet: „Ich bringe tausend Argumente vor; laufe tausende von Meilen; Gedanken bedrängen und bekämpfen mich und eilen schneller als Winde, Wolken, Himmel, Erde und Meere."[2]) Das lässt sich hören. Ein verständigerer Verstand jedenfalls, als

1) Sosiego's Selbstschilderung auf Joan's Frage, was für Lebensweise er führe, lautet dahin: dass er ein bedachtsames Leben führe, und sorgfältig vermeide Irgendwem Beschwerde zu verursachen. Auch habe er die Eigenschaft, stets die Extreme, jedes Uebermaass zu vermeiden. Er sey ein Freund der Wahrheit, Ruhe, Liebe und Güte. Auch glaube er in der Regel nur das, was er mit Augen sehe, und beruhige sich bei einem natürlichen Beispiele und Beweisgrunde:

Joan. ¿Que vida habeis ó costumbre?
Sosiego. Una vida cuidadosa
La cual huye de hacer cosa
Que á nadie dé pesadumbre.
Es tambien mi calidad
Huir siempre los extremos:
Amigo de la verdad,
De quietad, amor, bondad
Que son divinales remos*)
Y muy pocas veces creo
Cualquier cosa, si la tal
Por los ojos no la vio,
Y contentase el deseo
Con ejemplo natural.

Aus diesem Signalement möchte doch die Psychologie nicht ohne Schwierigkeit klug werden, um mit Bestimmtheit anzugeben, welchen Geistes Kind dieser „Sosiego" sey. Gemüthsruhe? Friedseligkeit? Zufriedengestelltheit, Befriedigung nach gethaner Arbeit und erlangter Ueberzeugung aus Erfahrungsbeweisen? Cujas?

2) Entend. ¿Quien soy? El Entendimiento,
Guiado por la razon.

*) „Göttliche Ruder" (Werkzeuge und Hülfsmittel zum Guten).

in früheren und wohl auch in den meisten späteren geistlichen Dramen, die des Lope und Calderon nicht unbedingt ausgeschlossen. Die beiden allegorischen Fremdlinge erkundigen sich beim Oberschäfer, Joan, was es mit dem heiligen von ihm gehüteten Brunnenquell für Bewandtniss habe, und erfahren, dass derselbe mit sieben Röhren versehen. Warum nicht mehr noch weniger, fragt wieder der so neugierig auf Ursachen erpichte Verstand. Die sieben Röhren, lautet der Bescheid, entsprechen den sieben Wunden, woran die Menschheit kranke.[1]) Sosiego möchte nun wissen: Warum drei der Röhren nicht fliessen, und wer sie sind? Joan: „Taufe, Firmelung und Priesterweihe[2]), und fliessen nicht, weil sie nur einmal ertheilt werden.[3]) Wohl aber fliessen: Busse, letzte Oelung, desgleichen Communion und das Sacrament der Ehe, als Zeichen, dass diese Spenden unbeschränkt vergabt werden."[4]) Von den sieben Gnadenquellen sey die Commmunion (die Austheilung des Abendmahls) die wichtigste und bedeutendste, denn in ihr sey Gott in aller Reellität gegenwärtig.[5]) Forschgierig, wie er ist, fragt Verstand weiter: Was denn aus dem genossenen Abendmahl werde und „wohin es

---

Propongo mil argumentos:
Corro leguas á millares:
Combátenme pensamientos:
Paso, más recio que vientos
Nubes, cielos, tierras, mares.

1) Por siete llagas quo halló (Dios)
Que enferman la humana gente.

2) Baptismo, y Confirmacion,
Ordenes.

3) Que estos tres no se han de dar
Sino una vez solamente,
Sin poderse reiterar.

4) Penitenoia con Uncion
Manan, y por testemonio
Se dan sin limitacion
Y tambien la Comunion
Con el santo Matrimonio.

5) Porque Dios está en presentia
En tan alto Sacramento.

gehe?" [1]) „Genossen nach Gebühr und eifrigen Glaubens, lasse unser Herrgott im Herzen einen Gnadenschleier zurück, der in den Himmel emporhebt. Genossen aber schwachen Geistes entweiche Gott gnadenlos aus der im Geiste verdauten Hostie. [2]) Dann erbittet sich Sosiego, zu seiner vollständigen Beruhigung und Beschwichtigung jeden Zweifels, Aufschluss über den stehenden Scrupel im Auto Sacram.: Wie es denn zu begreifen, dass der, welcher Himmel und Erde regiert, im „weissen Accidens", in der Oblate, enthalten seyn könne? Joan hält mit der gleichfalls stereotypen Erklärung nicht zurück, welche die Vernunft zum Schweigen bringe und den Glauben lebendig erhalte: „So wisset denn: erforschen wollen die Geheimnisse der Höhe, ist eine grosse Thorheit, wenn die Vernunft, die doch nur Naturwahrheiten zu ergründen vermag, Den erklügeln will, der die Natur geschaffen; der Glaube allein ist der Schlüssel zu dem, was man nicht sieht" [3]), zum Uebersinnlichen nämlich. Immer wieder der-

1) ¿Y despues de rescibido
Que se hace? ¿A donde va?

2) Si le recibe el varon
Como debe y con buen celo,
Déjale mi Dios nn velo
De gracia en el corazon
Para poder ir al cielo.
Pero si con mente lacia
Este tal le recibio,
Luego que se degerió
La especie *), sin darle gracia.

3) Qne qnerer escudriñar
Los secretos de la altura
Sabed que es muy gran locura,
Queriendo razon buscar

*) 'especie' bedeutet auch: „Vorstellung", „Einbildungskraft." In einer früheren Stelle sagt Joan, das heilige Brot befinde sich, nachdem es genossen worden, 'en las especies', bis es verdaut werde:

En las especies se está,
Hasta que se ha digerido.

Unseres Erachtens kann 'especie' nnr im angegebenen Sinne genommen werden.

selbe Zirkel! Wer aber in aller Welt lehrt uns, dass das Uebersinnliche, als Uebernatürliches, Metaphysisches, von der nur im Umkreise sinnlicher Wahrnehmungen und Erfahrungen heimischen Vernunft nicht fassbar, nicht denkbar sey? Wer lehrt uns das? Die Kritik der reinen Vernunft! Gleichwohl lehrt uns dieselbe Vernunft, dass der Allgemeinheitsbegriff, der Gattungsbegriff, der Sittlichkeits- und der Staatsbegriff, dass Begriffe, Ideen, überhaupt, ja das Denken selbst, der Gedanke, der doch auch nicht sichtbar ist, dass diese Wahrheiten existiren, mithin ein natürliches Seyn beanspruchen dürfen, denn alles Seyende existirt in Wirklichkeit, nach der Natur seines Wesens. Das Alles lehrt uns die natürliche Vernunft, und lässt uns auch die Existenzberechtigung des Glaubens begreifen, welche, in obgedachtem Sinne[1]), als Wahrheitsgefühl, als Bekenntniss, als innere Wahrheits- und Gottesstimme, im Verein mit der Wahrheitserkenntniss, mit der Erkenntniss der Vernunftgesetze und der durch diese begriffenen Naturgesetze, das menschliche Gewissen begründet und ausmacht; die Einheit von unmittelbarer Gemüthsoder Gefühlsüberzeugung und von Vernunft erleuchtetem Wissen. Diese Gewissheiten alle, wozu auch die damit übereinstimmende Glaubensgewissheit gehört, schöpft die Menschenseele aus dem — der heiligen Zahl wegen, wollen wir sagen — aus dem siebenröhrigen Brunnen der menschlichen Vernunft mit ihren sieben Erkenntnissquellen, welche Vernunft sich als eine mit der Gottes-, mit der Natur- und mit der ächten, diesen beiden gemässen, Glaubensvernunft wesensgleiche Denkthätigkeit erkennt, da eben nur die menschliche Vernunft über die Aechtheit des Glaubens, über die wahre mit der Gottes- und Menschennatur zusammenstimmende Rechtgläubigkeit, zu erkennen hat. Eine unvermittelbare Geschiedenheit von Vernunft und Glauben ist das einzig radical Unvernünftige, und können Beide so wenig, jedes gesondert, für sich bestehen und gedeihen, wie Baum und Wurzel, von einander getrennt. Das spanische Auto Sacramental,

Dél que formó la natura.
La Fee, hermano, sola es llave
De aquello que no se vee.

1) o. S. 457 f.

das an solchem klaffend unversöhnbaren Dualismus fanatisch festhält und mit Aufgebot aller staatskirchlichen Macht- und Schreckmittel dem Volksgeiste festfeierlich enkaustisch einprägt, jenes Auto arbeitet damit nur unserer Parallelformel in die Hände, und stellt diese vollends als ein religiös geheiligtes Geistes- und Denkschema der spanischen Nation in monumentaler Geschichtlichkeit auf. Dessen Doppelgestalt, nicht die des göttlichen Brotes und Weines, feiert das spanische Abendmahl-Auto.

Zuletzt vereinigen sich Sosiego und Entendimiento, auf Joan's Erläuterung üblichermaassen im Handumdrehen glaubensselig, sie vereinigen sich mit ihm zu der Ueberzeugung, dass jenes „Man“ in der Wüste, jenes Osterlamm, womit die Juden die Denkfeier ihrer Befreiung von Pharao's Zwinggewalt verrichteten; jenes Brot, das der Engel dem Elias brachte; jenes reichliche Banquet, das König Ahasverus gab; jenes Honiggewirk im Munde des Samson-Löwen; jener Kuchen endlich, den Sara für die drei Engelgäste buk — dass all diese köstlichen Speisen das himmlische Brot des Abendmahles und Leibes Christi bedeutet und verbildlicht hätten. Worauf Sosiego, die personificirte Ruhe nach gethaner Arbeit, Entendimiento, der gentil hombre, und Joan, der Oberschäfer und Evangelist —, stichomythisch, jeder mit Einer Verszeile, in 20 solcher Einzeilen, deren jede mit „Pan“ beginnt, das gerechte Brot verherrlichen [1]), das Aucto aushallen lassend in das obligate von Ehren „Ruhelieb“ (Sosiego) und Edelmann Verstand gesungene Villancico, als Schlussduett.

Die Hochzeit Christi [2])

ist das vierte in castilischer Mundart von Joan Timoneda verfasste oder umgearbeitete und vor dem Patriarchen von An-

1) Sos. ¡Oh Pan, que del cielo vino!
Ent. ¡Pan eterno y pan loable!
Joan. ¡Pan vivo, Pan saludable!
Sos. ¡Pan vivifico y divino!
Ent. ¡Pan de vida perdurable! etc. etc.

2) Obra llamada Los Desposorios de Cristo, Fundada sobre el Evangelio que escribe Sant Matoo á los veinte y dos capitulos de su sagrada Historia. — Puesta en toda la perfeccion posible por Joan Timo-

tiochia und Erzbischofs von Valencia, Don Joan de Ribera, in Valencia aufgeführte Auto Sacramental.

Das Gleichniss „von königlicher Hochzeit“ [1]) im 22. C. S.

neda: la cnal estaba estragada por culpa de los malos escriptores. „Auf Grundlage des Evangeliums St. Matth. c. 22. zu grösstmöglicher Vollkommenheit gestellt von Joan Timoneda, welches Werk, aus Schuld schlechter Schriftsteller, vernnstaltet ward.“ Die Spielpersonen sind folgende: Der göttliche König, der da ist Gott Vater (El Rey divino; que es Dios Padre), die menschliche Natur, die Braut (Natnraleza humana, la Esposa), Neues Testament (Testamento Nuevo), Adam, unser Vater (Adan, nuestro padre), Don Juan Menezes, Soldat, der Bräutigam, der Christus ist (El Esposo, que es Cristo), das alte Testament (Testamento viejo), das thätige Leben, ein Mädchen (Vida activa, doncella), das beschauliche Leben, ein Mädchen (Vida contemplativa, doncella), Lucifer und Satan.

1) St. Matthäi. Cap. 22. V. 1—14.

1. Und Jesus antwortete, und redete abermal durch Gleichnisse zu ihnen, und sprach:

2. Das Himmelreich ist gleich einem Könige, der seinem Sohn Hochzeit machte.

3. Und sandte seine Knechte aus, dass sie den Gästen zur Hochzeit rufeten, und sie wollten nicht kommen.

4. Abermal sandte er andere Knechte aus, und sprach: Saget den Gästen, siehe, meine Mahlzeit habe ich bereitet, meine Ochsen und mein Mastvieh ist geschlachtet, und alles bereit; kommet zur Hochzeit.

5. Aber sie verachteten das, und gingen hin, einer auf seinen Acker, der andere zu seiner Hantierung.

6. Etliche aber griffen seine Knechte, höhneten und tödteten sie.

7. Da das der König hörete, ward er zornig, und schickte seine Heere aus, und brachte diese Mörder um, und zündete ihre Stadt an.

8. Da sprach er zu seinen Knechten: Die Hochzeit ist zwar bereitet, aber die Gäste waren es nicht werth.

9. Darum gehet hin auf die Strassen, und ladet zur Hochzeit, wen ihr findet.

10. Und die Knechte gingen aus auf die Strassen, und brachten zusammen, wen sie funden, böse und gute, und die Tische wurden alle voll.

11. Da ging der König hinein, die Gäste zu besehen, und sahe allda einen Menschen, der hatte kein hochzeitlich Kleid an.

12. Und sprach zu ihm: Freund, wie bist du hereinkommen, und hast doch kein hochzeitlich Kleid an? Er aber verstummte.

13. Da sprach der König zu seinen Dienern; Bindet ihm Hände und Füsse, und werfet ihn in das äusserste Finsterniss hinaus, da wird seyn Heulen und Zähneklappen.

14. Denn viele sind berufen, aber wenige sind auserwählt.

Matthäi enthält nichts von einer Braut. Die von Timoneda's Auto gefeierte Vermählung des Königssohns, Jesu, mit der menschlichen Natur erweist sich als ein in die Parabel hineingetragener allegorisirender Nebengedanke, der das Verhältniss der menschlichen, durch Adam, „ihres Vaters", Schuld in Unglück und Elend gestürzten Natur zu ihrem sie wieder erhöhenden und erlösenden Bräutigam, Christus, auf Kosten des eigentlichen Sinnes der Parabel [1]), hervorhebt. Jammernd über ihr Geschick, tritt Naturaleza humana, in Gestalt eines Landmädchens (serrana) auf, wehklagend, in Thränen ergossen ob ihres tiefen Falles aus ihrer Herrschaft über Felder, Blumen, Thiere und Vögel, und ihrer goldnen Unschuld in ein solches Schmachverderben, ausgesetzt den Unbilden der Witterung, preisgegeben den Schmerzen, Krankheiten, dem Tod. [2]) Das Schwesterpaar Vida activa und Vida contemplativa (thätiges und beschauliches Leben) erscheint, die Unglückselige tröstend mit Rath und That. Vida activa, ihrem Amte gemäss, mit Aufforderung zur That, zur Arbeit und Thätigkeit, im Schweisse ihres Angesichtes und ihrer Augen: mit Thränen, wobei sie, „Thätiges Leben", ihr als Arbeiterin behülflich seyn wolle. [3]) „Beschauliches Leben" richtet sie auf mit gutem Rathe: mit dem Versprechen, auf goldenen Flügeln sich in den Himmel emporschwingen zu wollen, um den Sohn des Herrn der Herren, der sie, die „Menschliche Natur", schon vor ihrer Erschaffung geliebt, zu bewegen, dass er als ihr Bräutigam niedersteige und sich mit ihr ehelich verbinde, entbrannt in Liebesbarmherzigkeit. [4]) „Beschauliches Leben" fliegt empor mit ihren goldenen Flügeln und schon in der nächsten Scene kündigt Thätiges Leben der Menschen-

1) Viele sind berufen.

2) ¡Ay mi bien! Ay padre mio!
Que, por tu desobediencia
Me da pena el acre frio . . .
Dolores, muerte y dolencia.

3) — Trabaja, gime y llora,
Que yo, que soy labradora,
Al trabajo ayudaré.

4) Este verna á ser tu esposo
Abrazado en caridad.

natur die Ankunft des königlichen Herrn, Gott Vaters, an mit seinem ganzen Hofstaat.[1]) In einem königlichen Palastzimmer zeigt sich nun Gott Vater, umgeben vom Alten und Neuen Testament und Beschaulichen Leben, dem er sein Bedauern ausdrückt, dass er die Menschen geschaffen, wie überhaupt Bedauern mit seinem Wesen sich vertrüge.[2]) Doch habe er, gegen die Vorstellungen von Wahrheit und Gerechtigkeit, auf Fürbitte der Barmherzigkeit und Güte und von dem schriftlichen Bittgesuche des Beschaulichen Lebens[3]), und den zu ihm aus der Vorhölle emporflehenden Gebeten und Thränen der heiligen Patriarchen und Propheten, sich bewegen lassen, den in seiner ewigen Dreieinigkeit gefassten Beschluss: den Sohn mit der gebrechlichen Menschheit zu vermählen, zur Ausführung zu bringen.[4]) Testamento Viejo versichert: er, als alter Freiwerber und Vermittler dieser Ehe und göttlichen Hochzeit, hätte sie schon längst auf's eifrigste betrieben, laut schriftlichem Ausweis, Schwarz auf Weiss, in Bildern und Figuren.[5]) Der König, Gott Vater, beauftragt Contemplacion (Beschaulichkeit) schleunigst das Brautbett herrichten zu lassen. Neues Testament soll den Bräutigam hochzeitlich herausputzen und ihn in einen fleischfarbenen, nahtlos, inwendig mit Goldbrocat gefütterten Anzug kleiden.[6]) Dieses Gewand wird der

---

1) Que viene el Rey mi señor,
Con toda su morarquía.

2) Pésame haberlo criado
Si pesar cupiese en mí.

3) Tambien la Contemplacion
Me presentó una escriptura.

4) En mi secreto sellado
De mi eterna trinidad
Está ya determinado
Que el Hijo sea desposado
Con la flaca Humanidad.

5) Digo que la letra toda
De mi sacras escripturas
Muestra en sombras y figuras
Aquesta divina boda.

6) Vestiràsle una librea
De color rojo encarnado,

heilige Geist weben, zuschneiden und nähen und die Jungfrau ihm umlegen. Neues Testament möchte dafür sorgen, dass der Sohn in das jungfräuliche Gemach (Schooss) eintrete, um sich daselbst anzukleiden, aber so, dass selbiges sich nicht öffne, denn er soll ein- und ausgehen, ohne dass das Zimmer verletzt werde.[1] „Wie soll Er denn aber" — fragt Neues Testament neugierig — „ein- und ausgehen in einer versiegelten Kammer?" „Dies und noch mehr" — giebt ihr Gott Vater zu verstehen — „ist für Gott so viel wie gar Nichts. Das Wie zu begreifen, dazu reicht dein Verstand nicht hin. Begnüge dich, daran zu glauben. Glaub's ohne es zu sehen, und dein Verdienst wird nur desto grösser."[2] Dieser Anseinandersetzung zwischen Gott Vater und dem Neuen Testament könnte man in einem Auto aus dem 13. Jahrh., als einer kindlich-naiven, denkunmündigen, allenfalls durch die Finger sehen; in einem der Festfeier und Verherrlichung eines heiligen Mysteriums geweihten Auto Sacram. aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrh. muss aber eine derartige detaillirte, um einen jungfernhäutlichen Glaubensartikel herumspielende Erörterung zwischen unserm Herrgott und dem personificirten Neuen Testament, auf offener Strasse, vor einem Erzbischof und der ganzen Einwohnerschaft von Valencia, Mädchen und Frauen miteinbegriffen, als die gotteslästerlichste Versündigung an der Religion, an Gottes- und Menschensatzungen, an

---

Sin haber costura fea . . .
Dentro afforrada en brocado.
1) Y de que se éntre á vestir
Al virginal retraimento,
Mira que no se ha de abrir,
Porque ha de entrar y salir,
Sin ser leso el aposento.

2) Test. nuev. ¡Cómo en cámara sellada
Podrá entrar y salir El?
Rey. Eso y más á Dios no es náda . . .
Si el cómo saber deseas,
No es capaz tu entendimiento,
Bien le basta que lo creas:
Crée lo sin que lo veas,
Y habrás mas merecimiento.

dem heiligen Geist der öffentlichen Sitte und des Schamgefühls, an dem ganzen Personal dieses Hochzeits-Auto verdammt werden — Lucifor und Satan etwa ausgenommen, vor denen sich, zu ihrem innigst-höllischen Ergötzen, Gott Vater und Neues Testament so schmählich blamiren. Lässt sich das Dogma von der unbefleckten Empfängniss skandalöser beflecken? An das Dogma kann man glauben; aber an die dramatische Zulässigkeit einer solchen Erläuterung darüber, in einem Auto Sacramental aus Gottes eigenem Munde, an die Statthaftigkeit einer sogestalteten Auto-Scene glauben — das mag das ästhetisch-katholische Glaubensgericht der romantischen Schule mit Friedrich Schlegel als Grossinquisitor an der Spitze; wir, unseres bescheidenen Theils verwahren uns dagegen aus Leibes- und Geisteskräften, dies vielmehr glaubend: dass kein altgriechisches oder altitalienisches Phallusspiel solcher frevelhaft anstössigen Blossstellung eines selbst im Sinne der heidnischen Götterfabel zu scheuenden, nicht zu discutirenden Naturmysteriums sich verwogen hätte. Der Wissenschaft allein, der Heilkunst allein steht die sorgfältigste Erforschung, Untersuchung und Belehrung auch über dieses vom Schöpfer selbst gleichsam verschleierte Naturgeheimniss zu: der Wissenschaft: die das Naturmysterium als ein Naturgesetz aufzeigt, dessen Heiligkeit die Offenbarung der schöpfermächtigen Welt- und Daseynserhaltung als höchster Urberechtigung ausspricht: des Schöpfers Selbsterhaltungsrechtes Offenbarung, wenn man so reden darf, und Begründung dieses Rechtsgenusses aus der Zeugungsquelle selbst. Der Heilkunst ferner kommt die unbedenklichste Behandlung und Handhabung aus Heilzwecken eben zu: um die naturgeheiligte Bestimmung, durch Wiedereinsetzung in ihre naturgesetzlich normale Verrichtung, erfüllbar zu machen, und das Naturmysterium in seiner Reinheit wiederherzustellen. Der Immaculations-Glaube aber, der sich auf eine verbildlichende Erörterung und Volksbelehrung über das zum dogmatischen Glaubensmysterium allegorisirte Naturmysterium, über das zu einem glaubensdogmatischen Ausnahmswunder umgedeutete und decretirte Naturgesetz einlässt, ohne die leiseste Ahnung und Verständnissspur jenes tiefsten Naturgeheimsinns von des Schöpfers Selbstfortzeugung in jedem Zeugungsacte; und nur mit theosophistischer Klügelei herumgrübelnd um die „versiegelte

Kammer" — dieser Autosacramentale Glaube, der, aus kirchlich mystischen Gründen die Bühne als ein anatomisch-geburtshülfliches Dogmen-Cabinet für Senat und Volk, Jung und Alt, Männer und Weiber, Jünglinge und Jungfrauen, behufs öffentlicher Vorträge darüber, aufschliesst, dieses Glaubensdrama, wiederholen wir, frevelt gleicherweise am Natur- und Glaubensmysterium, am Natur- und Geistesgesetz, am Sitten- und Gottesgebot, der Natur mit frecher Hand den Isisschleier abreissend und schamroth machend die Vernunft.

Altes Testament hat inzwischen die Hochzeitsgäste geladen. Neues Testament, Thätiges und Beschauliches Leben richten die allegorische Tafel her: der Tisch: barmherzige Liebe (caridad); die Stühle: Folgsamkeit (obediencia); das Tischtuch: Reinheit (puridad); die Messer: Wahrheit; das Salzfass: die Weisheit (sapiencia) u. s. w. Nun meldet Altes Testament dem König (Gott Vater) laut v. 4 ff. c. 22 Matth.: die von ihm Geladenen (die Juden) hätten die Einladung mit Verachtung zurückgewiesen, worauf der König den Befehl (v. 7), sie auszurotten giebt und ihre Stadt zu zerstören, und entsendet Neues Testament mit dem Auftrag, von der Strasse Gäste zusammenzubringen, Gute und Schlechte, wie sie eben zu finden (v. 9).

Der Erste, der sich zum genussreichen Hochzeitsmahl einstellt, ist unser urväterliches Leckermaul, Adam. Als nächster meldet sich der Soldat Don Joan Menezes del Cauto, genannt Pimentel, der sich als Fähndrich in Algier, Oberst in Italien, Hauptmann in Lepanto und eisenfesserischer Allerwelts-Hochzeitsschmauser ankündet.[1]) Adam hat sich auf die Erde niedergelassen, als den ihm zukömmlichen Sitzplatz an der Tafel.[2]) Nachdem das gesammte göttliche und allegorische Personal mit Gästen und Dienerschaft eingetreten, und Naturaleza ihren Vater, Adam, auf dem Boden hockend erblickt, bittet sie Cristo, ihm aufzuhelfen, was denn der göttliche Bräutigam thut, da das

1) Muy bueno será llegar
A ponerme en buen asiento.

2) — peró estar
Me conviene, y asentar,
En el suelo reclinado.

hierzu von ihm aufgeforderte Alte Testament sich als incompetent und unvermögend bekennt.[1]) Nun sieht sich der König, v. 11 zufolge, die Gäste an, bemerkt den Soldaten, fragt verwundert, wer der von Kopf bis Fuss zerlumpte, ruppige Kerl sey, der dort am Tische sitzt?[2]) und befiehlt, da ihn Niemand kennt, und er selbst stumm vor Verwirrung bleibt, dem Soldaten, laut v. 13, Hände und Füsse zu binden, ihn hinauszuschmeissen, und was der König in C. 22 S. Matth. nicht befiehlt: den Turco von Algier und Lepanto in's ewige Feuer zu werfen.[3]) Wie so? fragt Soldado erschrocken. Weil — bescheidet ihn Neues Testament — „Weil in's Himmelreich kein hochmüthiger Eisenfresser eingeht."[4]) Das ist nun zwar die Lehrpointe der evangelischen Parabel nicht; es ist ihr indessen von Timoneda's Hochzeits-Auto so viel am Zeuge geflickt worden, dass es auf einen Flicken mehr nicht ankommt; die angeflickten zwei Demonios, Satan und Lucifer mitgerechnet, die nun hereinstürzen in den himmlischen Hochzeitssaal, um sich den Soldado zu holen. Jetzt kann auch der Hochzeitsschmaus beginnen, wobei, auf des Königs Geheiss, Beschauliches Leben die Ehre hat, das Brautpaar zu bedienen.[5]) Altes Testament versieht sein Tafelamt als Hausmair (mayordomo); Neues Testament, als Haushofmeister (maestresala), und Thätiges Leben als Vorschneider (trinchante). Beschauliches Leben heisst die „Christen" ihre Hände mit Taufwasser, die anderen Gäste, Juden und Heiden, mit Thränen der Busse und Zerknirschung waschen. Die vier Evangelisten setzen als Pagen vier Gerichte auf. Zum Nachtisch wird eine bedeckte Schüssel aufgetragen, worin die zwei ersten Marterwerk-

---

1) No lo puedo menear.

2) Decidme, ¿aqueste, quién es,
Que está á la mesa sentado,
Mal vestido y destrozado
De la cabeza á los pies.

3) Y en el sempiterno fuego
Yo mando que lo lanceis.

4) Sepas que al reino del cielo
No entra el que es soberbioso.

5) La Contemplativa Vida
Servirá los desposados.

zeuge Christi, Strick und Geissel, liegen. Die zweite Schüssel enthält die Dornkrone; die dritte das Kreuz. Naturaleza (Menschennatur) fordert von Vida Contemplativa zu trinken. Diese reicht Galle und Essig dar, damit der todte Adam auflebe.[1]) Nun kommt noch eine Tracht, bestehend aus Lanze, Leiter und Rohr. Adam will in Ohnmacht fallen ob solcher schmerzvollen Hochzeitsgerichte.[2]) Cristo lässt ihm von Vida Activa ein Gläschen reichen, bei dessen Ausschlürfen Adam den Himmel würde offen sehen[3]), wenn er nicht schon darin sässe. Das Gläschen ist der Abendmahlskelch mit dem Gottwein. Nun zeigt Cristo das Brot vor. Allseitiges Begrüssungsjauchzen: Adam ruft voll seligen Entzückens: „Heilmittel meines Sündenfalls!"[4]) Gott Vater (König) heisst Vida Activa abräumen vom Tische, und ladet das Brautpaar ein in seinem Palaste, was so viel sagen will als: „im anderen Leben", auszuruhen.[5]) Cancion schliesst:

O der Hochzeit, liebetraut,
Wo der Bräutigam-Gemahl
So sehr liebte seine Braut,
Dass er hin sich gab als Mahl.[6])

Für eine scenirte Hypostasirung einer evangelischen Parabel ist Timoneda's Hochzeits- und Liebesmahl-Auto immerhin kunst- und sinnreich genug, und mag aufgrund solcher Vorzüge und seiner scenisch lebhafteren Bewegtheit, sich als der Hochgipfel

---

1) Hiel y vinagre ha de ser,
Porque, muerto Adam, reviva.

2) ¡Ay mi Dios y mi señor!
No puedo, que me deshago,
Comer ya tanto dolor.

3) ¡Ay qué sabor tan divino!

4) ¡Remedio de mi caida!

5) A mi palacio dichoso
Ireis á tomar reposo,
Y esto será en la otra vida.

6) ¡Oh boda amorosa,
Donde el Desposado
Tanto amó, á su esposa,
Que se dió en bocado.

über die ihm vorausgegangenen Autos Sacramentales dieser Periode erheben. Was dieses Hochzeits-Auto aber, wie überhaupt Timoneda's Frohnleichnamsstücke, verglichen mit den früheren, in unseren Augen kennzeichnet, ist die Vermeidung einer gleichnissweisen Erklärung und Begreiflichmachung des Mysteriums der Transsubstantiation für den Gemeinverstand; einer erläuternden Verbildlichung, deren sich, mitgetheiltermaassen, die Autos Sacram. vor Timoneda, auf die Gefahr, hart an die scharfe Kante der Irrgläubigkeit zu streifen, wohl unterfingen. Wir glauben demnach annehmen zu dürfen, dass, wenn die anonymen Abendmahl-Autos vor Timoneda Spuren der Doctrin jener, gleichzeitig mit Luther's Reformation, in Sevilla und Valladolid auf Glaubensreinigung hinwirkenden Apostel und Prediger einer Läuterung der spanischen Kirche [1]), verrathen, dass, im Gegensatz zu diesen von der

---

1) Gestiftet durch Rodrigo de Valer aus Lebrixa, auf Grundsätzen, die sich zu Luther's Lehren bekannten. Von der Inquisition als Wahrsager verhaftet, wurde Valer an jedem Sonntage mit einem San Benito oder Schandkleide angethan, in die Stiftskirche San Salvador (zu Sevilla) geführt, wo er einer Hochmesse beiwohnen und eine Predigt anhören musste, die er oft durch Widerspruch gegen den Prediger unterbrach. Dem Scheiterhaufen kam sein Tod in der Klosterhaft zuvor. Das 1540 gegen seine Ketzerlehre verkündete Verdammungsurtheil der Inquisition konnte die, ein Decennium später, erfolgte Gründung zweier protestantischer Kirchen nicht hindern; die eine in Sevilla, an deren Spitze Valer's Schüler, Freund und Nachfolger, der gelehrte Juan Gil Egidis, stand; die zweite in Valladolid. Auch ihn entriss nur der Tod (1556) der allgemeinen Verfolgung, die dem Ausbruche nahe war. Seine Gebeine wurden 1560 den Flammen überliefert.

„Als die Inquisition" — schreibt Josef Blanco White*) — „mit

---

*) „Ueber die Schicksale der spanischen Freunde der Reformation im sechzehnten Jahrhunderte", ursprünglich englisch geschrieben. Als „Anhang" vom ungenannten deutschen Uebersetzer hinzugefügt seiner Verdeutschung von Blanco White's 1825 unter dem Titel: Practical and internal evidence against Catholicism etc. „Beleuchtung des römisch-katholischen Glaubens von Josef Blanco White, ehemaligem katholischen Priester und Hofprediger zu Sevilla, und jetzt Geistlichem der protestantischen bischöflichen Kirche in England. Nach der zweiten Ausgabe des englischen Originals übersetzt. Dresden u. Leipzig 1826." Josef Blanco White stammte aus irländischer Familie.

Inquisition mit Feuer und Schwert ausgetilgten spanischen Reformanten und Protestanten, Timoneda als der Wiederhersteller

ihrer gewöhnlichen Heimlichkeit sich zu dem Streiche vorbereitet hatte, der auf einmal alle Keime der Reformation ausrotten sollte, hörten die spanischen Katholiken mit furchtbarer Freude, dass nicht nur die Gefängnisse des Glaubensgerichts mit Lutheranern angefüllt waren, sondern dass man auch Klöster und Privathäuser in Kerker verwandelt hatte, um ihre ketzerischen Landsleute sicher aufzubewahren. Nur wenige Angeklagte waren im Stande gewesen, dem herrannahenden Sturme zu entfliehen. Zafra selbst, der am meisten Ursache hatte, die Folgen der Aussagen seiner Dienerin zu fürchten, verschob die Flucht, bis er gefangen wurde, aber es gelang ihm noch, sein Gefängniss zu erbrechen, und seinen Verfolgern zu entrinnen. Sechs Mönche aus dem Hieronymiten-Kloster bei Sevilla, und der Prior eines Klosters von demselben Orden zu Ecija, hatten das Reich bei Zeiten verlassen; einige derselben aber wurden in Flandern in dem Augenblicke, wo sie sich nach England einschiffen wollten, entdeckt, von den spanischen Behörden ergriffen und nach Spanien geschickt, wo sie Erbarmen zu finden nicht hofften, und auch nicht fanden.

Auch in Valladolid hatte man sich durch ähnliche und gleichzeitige Maassregeln des dortigen Glaubensgerichts der Lutheraner versichert. Philipp II., der nicht lange vorher den Thron bestiegen hatte, mit dem Entschlusse, seine Unterthanen von allen Versuchen zur Einführung der Reformation abzuschrecken, bat den Papst, die Inquisitoren zu ermächtigen, alle der Ketzerei überwiesenen Personen zur Hinrichtung abzuliefern, ohne ihnen den Widerruf, wozu sie vor Erlassung der päpstlichen Bulle sich bewogen fühlen möchten, als Grund zur Begnadigung anzurechnen. Als man die Bulle erhalten und die geheimen Verhöre durch unbarmherzige Anwendung der Folter schneller als gewöhnlich zum Ende geführt hatte, übertrug der Gross-Inquisitor Valdes seine Vollmacht dem Bischof Gasca von Palencia, der bei den bevorstehenden Autos da Fé in Sevilla den Vor-

Sein Grossvater siedelte über nach Sevilla, wo Josef White im J. 1775 geboren ward. Ueber seine Lebensumstände müssen wir vorläufig auf White's Selbstbiographie in 3 Bdn. (The Life of the rev. Josef Blanco White written by himself etc. printed by John Hamilton Thom 1845. 3 Voll.) verweisen, ferner auf den Eingang zu White's vorerwähnter Schrift Pract. and int. evidence etc. Sein bekanntestes Werk: Letters from Spain (aus Sevilla. Mai 1798 bis 30. Juli 1808) by Don Leucadio Doblado (Pseudon.) Lond. 1822, übers. v. Frau E. L. Domeier, geb. Gad (Briefe aus Spanien von Leucadio Doblado. Aus dem Engl. übers. u. s. w. Hamburg 1824), wird uns noch mancherlei Beiträge in der Folge liefern. Josef Blanco White starb in London 1841.

des orthodoxen Auto Sacramentale zu betrachten wäre, das dann für alle Folge, insbesondere für die Lope-Calderon'schen Frohnleichnamsspiele, Vorbild und Leuchte blieb.

---

sitz führen sollte, und gab dem Bischof Gonzalez zu Tarazana einen ähnlichen Auftrag, zu gleichem Zwecke nach Valladolid zu gehen. Dies waren die beiden Städte, wo die Inquisition ihre Schrecknisse vorzüglich zeigen musste; aber Llorente sagt uns, dass alle Glaubensgerichte im Königreiche kleine Autos zur Vertilgung der Protestanten feierten.

Ein Auto da Fé ward in Spanien stets als ein Sieg des wahren Christenthums betrachtet, wobei sich das Herz, obgleich der Anblick der Dulder zuweilen eine Thräne auspressen mag, des vollständigen Sieges der Kirche so sehr freut, dass alle Bande vergessen werden, die es an die Opfer knüpfen. Daher die Sitte, diese Schauspiele an den grössten Festen zu feiern, und den König oder Glieder des königlichen Hauses mit einer feierlichen Verbrennung der Feinde Gottes zu bewillkommnen. Bei dieser Gelegenheit hatten die Inquisitoren zu Valladolid vor ihren Brüdern zu Sevilla den Vorzug, königliche Augen an dem Siegesgepränge ihres katholischen Eifers sich weiden zu sehen. Der 14jährige Prinz von Asturias, Don Carlos, und seine Tante, Johanna von Oesterreich, erhöhten den Glanz des ersten Auto, und nicht leicht hätte man Jemanden finden können, der so gut dazu passte, den Vorsitz bei dem zweiten zu führen, als König Philipp II. Am 21. Mai 1559, dem Feste der Dreifaltigkeit, sah man auf dem Hauptplatze zu Valladolid eine der glänzendsten Versammlungen, die Spanien, zu jener Zeit auf dem Gipfel seines Ruhmes, zeigen konnte. Der Prinz von Asturias, des Königs Schwester, die Grandes und Edelfrauen ihres Gefolges und der Adel der alten Hauptstadt Valladolid und der Umgegend, füllten die Sitze, die den Freiplatz in Gestalt einer Kreisbühne umgaben. Auf dem Freiplatze befand sich eine Erhöhung von grossem Umfange, wo die Inquisitoren unter einem Himmel sassen, einem Altare gegenüber, auf welchem ein Crucifix nebst den Leuchtern und den heiligen Gefässen stand, die zum Messopfer gebraucht werden. Neben dem Altare stand eine Kanzel, wo ein Prediger eine Anrede an die Ueberwiesenen halten, und nach dem Schlusse des Gottesdienstes der Schreiber des heiligen Gerichts die Urtheile vorlesen sollte.

Vierzehn Personen, Männer und Frauen, alle zum Flammentode verurtheilt, standen mitten auf dem Gerüste beisammen. Sechzehn andere, zu Entehrung, Güterverlust und ewiger Haft verurtheilt, standen neben ihren, ich möchte sagen, glücklicheren Gefährten. Der Anzug beider Haufen war ziemlich gleich. Alle trugen das Schandkleid, San Benito genannt, ein langes Stück Zeug, mit einer Oeffnung für den Kopf, das vorne und hinten frei herabhängt. Eine hohe spitzige Mütze von grobem Papiere war die einzige Kopfbedeckung der Gefangenen. Flammen und Teufelslarven waren auf Kleid und Mütze der Unbussfertigen gemalt. Nahe Ver-

Unter den Autos Sacr. vor Lope de Vega, in Pedroso's Sammlung, wäre noch das anonyme „Incipit Parabola Coenae"

---

wandte, die Söhne nnd Töchter eines reichen Bürgers, machten die Mehrzahl der Verurtheilten aus. Sie standen neben dem Bilde einer Fran, das man auf eine hölzerne Kiste gestellt hatte. Es war das Bild ihrer Mutter, Leonora de Vibero, deren Gebeine in der Kiste waren, nm mit ihren Kindern von demselben Fener verzehrt zu werden. Augustin Cazalla, dessen ich früher gedacht habe, war ihr ältester Sohn. Seine verrenkten Glieder zeigten die Spnren der Folter. Schmerz und Liebe zum Leben hatten ihn zum Widerrufe bewogen. Man hatte ihn bis znm Vorabende der Hinrichtnng mit der Hoffnnng auf Begnadigung getäuscht. Die Grausamkeit seiner Quäler aber war doch nicht hinreichend, seinen Muth wieder zu beleben, und der unglückliche Mann beharrte in seiner Reue. Nicht so sein Brnder, Franz de Vibero, ein Landpfarrer. Die Folter hatte ihn zwar einmal wankend gemacht, als er aber sah, dass er sterben musste, bekannte er laut seine protestantischen Grundsätze nnd starb mit ruhigem Muthe in den Flammen. Ihre Schwester, Beatrix de Vibero, erduldete gleiches Schicksal. Aus Rücksicht gegen ihre demüthige Unterwürfigkeit wurde sie erdrosselt, ehe man sie in's Fener warf. Johann und Constanze de Vibero, Geschwister der oben Genannten, waren unter dem Hanfen der zu ewiger Gefangenschaft, Güterverlnst nnd Schande Verurtheilten. Constanze war eine Wittwe mit dreizehn Kindern. Als der ältere Cazalla auf dem Wege znm Richtplatz vor der Prinzessin vorüberging, bat er um Schntz für die Waisen. Die Bitte mnss fruchtlos gewesen seyn, denn was liess sich von Herzen erwarten, die solche Dinge sehen und hören konnten, ohne zu brechen?

Der Ranm erlaubt mir nicht, die Opfer aufzuzählen, die zu jener Zeit den Flammen geweiht, oder zu den schlimmeren Qnalen eines elenden, in Schande, Armuth nnd Gefangenschaft hingebrachten Lebens verurtheilt wurden. Ich will die Gefühle meiner Leser nicht länger verwunden, meine Gefühle nicht länger auf der Folter lassen, als nöthig ist, dem Andenken der Würdigsten unter den Märtyrern der Reformation Gerechtigkeit zu erweisen. Dreizehn Gefangene erlitten den Flammentod bei dem zweiten Anto da Fé zu Valladolid, am 8. October 1559. Sechzehn wurden zu ewiger Haft verurtheilt, und verloren, wie gewöhnlich, Güter und Ehre. Don Carlos Seso, ein Edler aus Venedig, ein sehr eifriger Beförderer des protestantischen Glaubens, war unter den zum Tode Verurtheilten. Er starb grossherzig in den Flammen. Seine Fran, die von einer unehelichen Tochter des castilischen Königs, Pedro's des Grausamen, abstammte, hatte nicht den Mnth, dem Beispiele ihres Mannes zu folgen, und wollte es ertragen, mit Schande gebrandmarkt, im Kerker zu leben. Ein anderer Cazalla, ein Bruder des bei dem ersten Anto da Fé Verurtheilten, wurde bei diesem Cannibalen-Feste ausgestellt. Zweimal sank sein Mnth, und zweimal er-

betitelte, um 1568 verfasste und gleichfalls die von Gott Vater ausgeschriebene Hochzeit des Sohnes behandelnde Auto, wegen

mannte er sich. Ein Mönch, der ihn mit der gewöhnlichen Hartnäckigkeit und Beharrlichkeit bis zum letzten Augenblicke gequält hatte, vermochte ihn zur Unterwerfung, als der Unglückliche schon an den Pfahl gebunden war. Ich habe jedoch starken Argwohn, dass viele jener Siege von den beistehenden Priestern nur vorgegeben wurden, um den Eindruck zu verhindern, den die Beharrung der Opfer auf das Volk hätte machen können. Unter den Dulderinnen waren auch vier Nonnen, deren eine erst 21 Jahre alt war. Sie wurden, trotz ihrer standhaften Beharrung bei dem protestantischen Glauben, erdrosselt, ehe man den Scheiterhaufen anzündete, wahrscheinlich um den empörenden Eindruck zu verhüten, den der Anblick so vieler lebendig verbrannten Frauen selbst auf Herzen hätte machen können, die mit dem dreifachen Panzer römischer Rechtgläubigkeit bewaffnet waren. Die Priester gaben vor, sie hätten um die Lossprechung gebeten; es ist jedoch Thatsache, dass alle vor der vorgeblichen Unterwerfung an den Pfahl gebunden wurden.

Die Protestanten in Sevilla gaben ihren Verfolgern weit weniger Gelegenheit zu wahren oder erdichteten Siegen. Beispiele heldenmüthiger Standhaftigkeit waren unter ihnen so häufig und unbezweifelt, dass erdichtete Berichte von endlichen Bekehrungen kaum etwas wirken konnten. Man erlaubte sich jedoch, wie es scheint, diesen frommen Betrug bei Don Juan Ponce de Leon, dem Sohne eines Granden, dessen verwandtschaftliche Verbindung mit dem ganzen hohen Adel Spaniens die Inquisitoren bewegen mochte, die eingebildete Schmach seiner Hinrichtung durch die Geschichte von seinem Widerrufe vor dem Flammentode zu mindern. Montes, ein spanischer protestantischer Geistlicher, der sich durch die Flucht gerettet hatte, und einen lateinisch geschriebenen Bericht von den Verfolgungen in Sevilla herausgab, behauptet, Leon sey im protestantischen Glauben gestorben. Die von Llorente benutzten Berichte katholischer Schriftsteller wagten es nicht, seine Standhaftigkeit im Tode abzuleugnen. Selbst wenn wir den beistehenden Priestern jene Aufrichtigkeit zugestehen wollen, welche, wie wir recht gut wissen, der sie beseelende Eifer zu erwecken nicht geeignet ist, so würden doch allerdings nur wenige Opfer zu finden seyn, die Stärke genug hätten, bis zum letzten Augenblicke eine kräftige Besonnenheit des Geistes zu behaupten. Eine lange einsame Gefangenschaft, die mehr als einmal erduldete Folter, die oft wiederholten und das Gemüth eben so heftig ergreifenden Verhöre vor dem geheimen Gerichte, und dann nach allen Schrecknissen der langen Haft jener Tag der grausamen öffentlichen Ausstellung, wo Alles, was erfinderische Grausamkeit ersinnen kann, im Namen des Himmels benutzt wird, die Herzen der Gefangenen durch Scham und Schrecken zu brechen — solche gewaltige Schmerzen müssen endlich die Kraft jedes Gemüthes erdrücken und

einiger lateinischen Bezeichnungen — wie die Ueberscrift z. B. und, für den Loa-Sprecher, der Name 'Interpres' — zu er-

---

vernichten, das nicht mit übermenschlicher Stärke ausgerüstet ist. Von den fünfunddreissig Männern und Franen aber, die in den beiden Antos zu Sevilla verurtheilt wurden, wollten nicht weniger als siebenunndzwanzig sich lieber lebendig verbrennen lassen als gegen die Stimme ihres Gewissens lügen.*) Unter diesen heldenmüthigen Duldern waren dreizehn Frauen, und die meisten waren die Gattinnen, Töchter oder Schwestern ausgezeichneter Männer. Zwei Engländer, Namens Burton und Brook, erlitten gleichfalls den Flammentod und starben mit gleicher Standhaftigkeit.

Der ungenannte Uebersetzer von Blanco White's „Beleuchtung" würzt das oben Mitgetheilte mit einer aus des Priesters Don Pablo de Espineza de los Monteros 'Historia de Sevilla' (1630. Fol. t. II. f. 89) ausgezogenen Stelle, folgenden Wortlauts: „Nach dieser abschreckenden Züchtigung wurden die Ketzer kleinmüthig, wenn es anders noch heimliche gab, und seitdem hat es unserem Gott und Herrn gefallen, diese Flamme gänzlich zu ersticken. Bitten wir den Allerhöchsten, sie möge nicht dergestalt verborgen seyn, dass sie wieder aufleben könne. Aber wir Spanier können sicher seyn, so lange wir unseren Schntz und Hort in der nnbezwinglichen Mauer des heiligen Gerichts der Inquisition haben, welches so sorgfältig über uns wacht, auf dass wir nicht von dem Elende getroffen werden, das die Länder quält und züchtigt, die sich der Ketzerei hingegeben und dem Statthalter Christi den Gehorsam abgesagt haben. Wir werden immer die Lieblinge Gottes und die Auserwählten seiner Kirche seyn und über nnsere Feinde siegen. Seit dem Jahre, wo in dieser Stadt (Sevilla) dieses göttliche Gericht gegründet wurde, haben Spaniens Fahnen in allen Weltgegenden geweht, welche die Sonne bescheint." Es fragt sich nur, ob diese Fahnen werth waren, dass sie die Sonne beschien; und ob sie wirklich die Sonne, und nicht vielmehr das Feuer der Scheiterhaufen beschien, über die sie wehten und deren Flammen sie, die Siegesfahnen der Inquisition, fachten; das einzige Licht, das sie in alle die Weltgegenden verbreiteten, wo sie aufgepflanzt wurden. Das Wehen dieser Fahnen, es glich dem der riesigen Fledermansflügel der Vampyre oder fliegenden Hnnde: es sog der spanischen Nation und allen von ihr heimgesuchten Völkern das Blut aus nnd das Mark geisteskräftiger Entwickelung. Ist das spanische Volk nicht bis zur Unfähigkeit, sich selbst zu regieren, erschöpft? Bettelt es nicht um fremdes Fürstenblut, als Transfusion in seine blutentleerten Adern? Eine Nation - Willy irrt Spanien umher von Fürstenhaus zu Fürstenhaus, lechzend nach königlichem Geblüt, um

*) Das erste Auto war am 24. Sept. 1559, das zweite am 22. December 1560.

wähnen, als Richtspuren, dass dieses Hochzeitsparabelstück in einer Jesuitenschule von Jesuitenzöglingen gespielt worden. Eigenthümlich diesem Gastmahl-Auto ist ferner ein von den Blinden, Lahmen, Tauben und Handkrüppeln, als armen presshaften Hochzeitsgästen, in Prosa geführtes Gespräch (Esc. IV.) im Codice 'La Gallofa', ein „Stück Bettelbrot", genannt, und das der Blinde mit einem Liede beschliesst, einer 'oracion argentina', wie er es benennt, weil er selbes nur gegen ein Almosen in Silbergeld vortrage. Auch in diesem Auto wird einer der Bettlergäste wegen seines zerlumpten Anzugs als „Sünder" (pecador) ausgestossen.

In demselben Codice aus dem 16. Jahrh. findet sich ein anderes anonymes, im Jesuitencollegium zu Salamanca von Jesuitenzöglingen gespieltes eigenthümliches Auto, überschrieben:

Actio quae inscribitur Examen sacrum.
(Handlung (Aucto), geheissen heilige Prüfung.)

Es strotzt von lateinischen Brocken und Versstrophen [1], und trägt die Schultendenz an der Stirne. In eine dialogische Loa, in das eigentliche Auto, und in das Entremes, mit den jedem dieser Glieder zukömmlichen Sprechfiguren abgetheilt, zeigt das Stück eine trilogische Autoform, die von Späteren, von Lope namentlich, beibehalten worden; nur dass bei ihm das Entremes das Mittelstück zwischen Loa und Auto bildet. Die Personen der Loa in der 'Actio Examen sacrum' sind: Faunus, Socins, Interpres. Letzterer beginnt mit einer lateinischen Ansprache,

---

ihr Scheinleben zu fristen; Spanien, dessen Lebensblut die Inquisition ausgetrunken, wie es sich selbst mit dem Blut und Gold der alten und neuen Welt zum blutlosen Gespenst der Inquisition gemästet. — 1) In den „Nachträgen" (zu Bd. 1. S. 244) führt Herr v. Schack aus einem Ms. der K. Spanischen Akademie der Geschichte, betitelt: Comoedia, dialogi et Orationes quos P. Acevedus sacerdos Societatis Jesu componebat, worin sich eine Anzahl von Komödien und geistlichen Schaustücken befinden, die in den Jahren von 1556 bis 1572 aufgeführt worden) die Titel einiger dieser Jesuiten-Autos an: 'Actio in honorem Virginis Mariae distincta in tres Actus. — Comedia Lucifer furens. — Comedia habita Hispali in festo Corporis Christi 1562 (lateinisch und spanisch gemischt).

die sich Faunus (Landmann) im Namen der Zuschauer seines Schlages verbittet. Interpres giebt nun den Inhalt des Stückes auf gut Castilisch: „Vom Wunsche beseelt, den Menschen zu zeigen, wer Jene sind, die von der heiligen Communion gedeihen und welche nicht, hielt man es für angemessen, Lauterkeit (Candor), Andacht (Devocion) und Sinn für's Göttliche (Sentimiento) einzuführen, sämmtlich miteinander verwandt. Diese bereiten ein grosses Fest dem ewigen Gott, und hören nicht auf, still und laut zu beten. [1]) Alsdann gesellt sich ihnen Eifer (Celo) hinzu, der den genannten drei gleichfalls sehr willkommen ist. Alle kommen nun darin überein, keinen Anderen zum heiligen Tische zuzulassen, als solche, die dieser Vergünstigung werth und würdig sind. Dieweil sie darüber verhandeln, sehen sie Besorgniss (Cuidado) nahen, verweigern ihr aber den Zutritt. Hierauf erscheint Bedenken (Scrupel, Escrupulo), das zwar anfangs Andacht nicht traf, doch späterhin ein Heilmittel für sein Uebel nicht fand. Zuletzt kommt Trug (Engaño) auf sie los. Diesen aber decken die vier Besagten dermaassen zu und nehmen ihn solcherweise beim Wickel, dass er gerathen findet, sich zu drücken. [2]) Doch kehrt er wieder zurück, reumüthig und ergeben, und schickt sich an, nachdem er von Candor, Devocion Sentimiento und Celo die Belehrungen und Vorschriften über einen guten Lebenswandel erhalten, „mit Nutzen und Erbauung das Abendmahl zu nehmen.“ Socius (Genosse der Gesellschaft Jesu) erklärt dem Faunus auf dessen Befragen: wer und was Candor, Celo und Sentimiento sind. Letzterem giebt er eine von der gewöhnlichen abweichende Bedeutung, wonach 'Sentimiento' das Erforschen göttlicher Dinge und die Erkenntniss ihrer Wahrheit bezeichne. [3])

Nun beginnt das Auto [4]) in allerlei für die Prosa der drei Loa-Scenen eintretenden Versformen, lateinische Hexameter mit Liras und Silvas durcheinander. Das Scenegespräch führen die

---

1) mental y vocalmente. — 2) peró los cuatro que digo le cayeron en el chiste, y le dieron tal mano que tuvo por bien de salirse afuera. — 3) Sentimiento llamamos aqui un ahondar en las cosas de Dios, y tomarlas de veras. — 4) Im Codice war statt 'Auto' das Wort 'Ecloga' als Ueberschrift gebraucht.

Hirten und Hirtinnen Leucos (Candor), Eusebia (Devocion), Daphnis (Sentimiento). Sie feiern in lateinischem Terzettgesang das Lamm mit Hindeutungen auf Abraham's Widder und das Osterlamm. Schliesslich verweist sie aber Daphnis (theologische Gotteserkenntniss, d. h. die dogmatische Unwissenheit über Gottes Wesen) auf das favete linguis, „denn das Mysterium sey unaussprechlich und erschöpfe jede Vernunft.“ [1]) Sich hinzugesellend, spricht Zelus (Eifer) seine dogmatische Inbrunst, insonders sein Verlangen nach dem 'misterio', wieder in Prosa aus. Cuidado (Besorgniss) erläutert seine in Bekümmerniss versunkene und nur durch die heilvoll göttliche Speise erquickte Seele mit lateinisch elegischen Distichen. [2]) Es folgt die 'Actio intercalaris' (Zwischenhandlnng, Entremes), erledigt vom Alcalde und seinen ehrenwerthen Bauern, in spasslosem Meinungsaustausch, wie der Corpus-Tag zu feiern sey: ob mit gebratenen Gänsen, oder mit einem Schwerttanz (danza de espadas). Den Beschluss darüber unterbricht eine im Rücken der Berathung ausgebrochene Prügelei, von der ein Bauertölpel den Alcalde benachrichtigt. Alcalde befiehlt ihm die Raufer gebunden vorzuführen und überreicht zu dem Zwecke dem Bauer Pascual seinen Schulzenstab. Die Auto-Handlung löst jetzt das Entremes wieder ab mit seinen geistlich-allegorischen Personen, worunter Nequam (Taugenichts, Trugschein, Engaño) ein Heuchelspiel zettelt. Er nähert sich dem Tisch des Herrn und versichert, er verspüre besondere Lust zu Gebet und Communion. Zelus fertigt ihn kurz ab mit dem lateinischen Wischer: „Was hat Gott mit Belial gemein?“ [3]) und reisst ihm die Schafsmaske vom Wolfsgesicht und verjagt ihn mit Eusebia's Hülfe. Das mit den Auto-Scenen Versteck spielende Entremes schiebt sich abermals dazwischen, beginnt mit einer vom Bauerburschen Congosto vorgetragenen Glosse auf das

1) Que el misterio es inefable
Y agota toda razon.

2) Immersus curis et pondere pressus iniquo
Huc illuc rapior, nec mihi certa quies . . .
Illius ad mensam stat jam properare salubrem
Coelestemque cibum sumere velle juvat.

3) Nequam — querria ser hombre de oracion y comulgar algunas veces entre año. Zelus — Deo cum Belial quid potest esse commune?

Thema: „Oh Wunder über Wunder!“ [1]); giebt dann einen Indianertanzgesang zum Besten [2]) und schliesst mit einem durchgeprügelten, den sacramentalen Bauernbreughel ausbadenden Juden, den die Haut juckt, daherzukommen, betend zu Gott Jehova um Abwendung der Raupen- und Heuschreckenplage und, statt dessen, eine gesegnete Ernte, Weinlese, Honig- und Butterertrag erflehend, eingedenk des gelobten Landes, wo Milch und Honig fliesst, und darüber des Sacramentlandes vergessend, wo es Prügel und Scheiterhaufen regnet. Escribano (Dorfschreiber) nimmt den Juden in's Gebet mit Fusstritten und Faustschlägen:

Nimm das, Jude, räud'ger Schuft,
Durchgebläut und abgepufft,
Folgst der alten Lehre doch,
Trägst sie unterm Achselloch. [3])

---

1) ¡Oh milagro de milagros!
Oh fuente de maravillas!
Verbum Caro, y de rodillas.

2) Cuchamé, cuchami,
¿Quien te far venir aqui?
Cangosiema tematan,
Verne toldo en un sotano.
Praz amor llagado ban,
Praz la bunya de clenquano.
Me martillo coro cano,
Me ficando por á mi.
Cuchame, cuchami,
¿Quien te far venir aqui.

3) Judio. El diu mos ha de ayudar
Contra el brujo y la langostu,
Para tener buen agostu,
Y horto vino encerrar.
Tengamos miel y manteca,
Y fruta muy en abonda,
Y la vida que entre en honda,
Y la tierra nunca seca.

Escribano. ¡Iudio, toma, bellaco,
Pescozon y pescozada;
Que guardas la ley cansada
Y la traes so el sobaco!

Die letzte Scene behauptet gebührendermaassen das Auto wieder mit den allegorischen Würdenträgern, die der von Zelus belehrte und bekehrte Nequam um einen Genossen vermehrt [1]), dem Eusebia bezeugt, dass nunmehr der Wolf in keinem Schafpelze steckt, sondern sich ganz und gar von innen und aussen in ein frommes Schaf verwandelt hat, geeignet und befähigt, am Tische Gottes Platz zu nehmen [2]), als ehrenwerthes Nequam-Mitglied der Gesellschaft Jesu, in welcher Eusebia ihr Heiligthum erkennt und ihre dauernde Stätte. [3])

Wie der Erzvater Abraham, so, möchte man glauben, hätte auch der HErr den

Frey Lope Félix de Vega Carpio

hinaustreten heissen in sternheller Nacht und zu ihm gesprochen: „Siehe gen Himmel, und zähle die Sterne, kannst du sie zählen? Und sprach zu ihm: Also soll dein Saame werden —" sein dramatischer Same nämlich, Lope's Heer von Dramasternen an der Himmelsbühne des Bühnenhimmels. Und wie dem Abraham, könnte man ferner glauben, rief auch dem Erzvater der spanischen Nationalcomedia der Engel des HErrn abermal vom Himmel, und sprach: „Ich habe mir selbst geschworen — dass ich deinen Samen segnen und mehren will, wie die Sterne am Himmel, und wie den Sand am Ufer des Meeres und dein Samen soll besitzen und beherrschen die spanische Bühne." War nun auch Erzvater Lope dazumal, als der HErr und Sein Engel, wie man sich denken darf, also zu ihm sprachen, kein Siebziger wie Abraham, sondern in dessen Sohnes Isaac Alter, als ihn sein Vater mit gebundenen Händen hinknieen liess auf das Brandopferholz, maassen Lope sein Erstlingsdrama als elfjähriger Knabe schrieb, drei Jahre vor der Comedia 'El verdadero Amante' [4]) (Der wahrhaft Liebende),

---

1) Eusebia. Digno es, y mercedor de nuestra compania. — 2) bien se podrá asentar á la mesa de Dios.

3) En aqueste santuario
Mi porcion está encerrada . . .
hic habitabo quoniam elegi eam.

4) Vom Herausgeber, Sancha (1776), irrthümlich als Lope's früheste Comedia bezeichnet.

die er im vierzehnten Lebensjahre dichtete[1], und begann nun demnach des eilfjährigen Lope, den forschenden Blicken und Fernröhren leider entschwundener Erstlingsstern schon die Verheissung zu erproben: so hatte der siebzigjährige Erzvater des spanischen Nationaldrama's die Zusage des HErrn und des Engels bereits erfüllt; während der Patriarch Abraham, im gleichen Alter, vorläufig nur die erste Abschlagszahlung auf die in Aussicht gestellte, wie Sterne am Himmel und Sand am Meere zahllose Nachkommenschaft, mit seinem Sohne Isaac leisten konnte. Als Lope 41 Jahre zählte, hatte er Komödien, wie viel meint Ihr, auf dem Rücken? Nicht weniger als 230. Sechs Jahre später hatte sich diese Zahl, um wie viel denkt Ihr, vermehrt? Um das Doppelte und darüber: Am spanischen Bühnenhimmel funkelten schon damals 483 Stücke von Lope. Noch waren keine volle 56 Jahre über sein unerschöpfliches Haupt hingegangen, da hatte dieses bereits 14mal so viele Schauspiele geheckt, als es Lebensjahre zählte: 800 Dramen nämlich. Zwei Jahre später waren diese zu 900 angewachsen. 100 Theaterstücke in zwei Jahren, gedichtet im Alter zwischen 56 und 58 — fürwahr solche Bretter bedeuten nicht mehr die Welt, sondern Milchstrassen von Welten. 1070 Stücke trug dieser Atlas der eigenen Bretterweltkugel auf seinem 62jährigen Scheitel: Um den Siebzigjährigen schlangen schon 1500 Dramengestirne ihre goldenen Reigen, ungerechnet die 400 Autos, die zehn Novellen, die zehn grösseren und kleineren epischen, didaktischen, und episch-didaktischen Poeme; und die Episteln, Eklogen, Entremeses, Loas und Sonetos, zahllos, wie der Sand am Meere. Nicht wahr, eine Loperello-Dramenliste, vor welcher des Leporello Damenregister mit seinem „Aber in Spanien! Aber in Spanien! In Spanien 205!" sammt allen übrigen Silhouettenköpfen drauf, in Loperello's Gürteltasche sich verkriechen muss.

Möchten auch Lope de Vega's dramatische Sternbilder nicht alle mehr so herrlich glänzen, wie, laut des Erzengels Lobpreis,

1) 'Esta comedia, llamada El verdadero Amante, quise dedicaros, por haberla escrito de los años que vos teneis: „Diese El verdadero Amante betitelte Comedia" — schreibt Lope in seiner 'Dedication' — „wollte ich Dir widmen, weil ich sie in Deinem Alter schrieb." Der junge Lope war damals 14 Jahre alt.

bezüglich der von Gott dem Herrn geschaffenen Sternbilder, im Prolog zu Goethe's Faust — nicht so herrlich glänzen wie am ersten Tag; sollten auch viele, die Mehrzahl, die weitaus meisten von Lope's Dramengestirnen schon jetzt, schon vor 50, vor 150 Jahren, vom Bühnenhimmel gefallen seyn, wie dereinst, am jüngsten Tage, die wirklichen Sterne, nach der Schrift, vom Himmel fallen und erlöschen werden; ja sollten die wenigen, die noch in hellem Lichte schimmern, nur, gleich jenen, zu buchstäblich blossen Sternbildern und Phantomen erbleichten Himmelslichtern fortstrahlen, deren Himmelskörper längst verschwunden, oder jenen Sterbenden gleichen, von deren Antlitz, unmittelbar vor dem Tode, ein hehrer wunderbarer Glanz ausgeht — gesetzt, es verhielte sich also, es hätte mit Erbleichen und Erlöschen der meisten von Lope's dramatischen Himmelslichtern seine gute Richtigkeit: wäre die Verheissung darum weniger in Erfüllung gegangen? Hätte Lope's ausgestirnter Dramenhimmel darum minder dichtbesät über Spaniens Bühne geleuchtet mit seiner „Sterne Uebermaass?“ Die Fruchtbarkeit, am Meeressand und an der Sternenfülle gemessen, diese hat sich doch bewährt, wie an Abraham's Samen, und Lope hätte vor diesem immerhin noch die weitere Aehnlichkeit mit den Himmelslichtern voraus; deren, sey's auch nur zeitweilig, strahlende Herrlichkeit und Schönheit nämlich, die Gott der HErr und sein Engel nicht daran dachten, dem Samen Abraham's zuzuschwören. Und was den Meeressand anbetrifft, so wird dessen Unzählbarkeit von Lope's, ihrer Unzahl und Menge halber, nicht zu bewältigenden und daher unlesbaren, oder doch nur zum kleinsten Theile zu lesenden Stücken darin übertroffen, dass Lope's Meersand zahllose Perlchen enthält, wovon ein gut Theil uns noch heute durch die Finger läuft; so dass kein Wunder, wenn sein enthusiastisches Volk vor lauter grossen und kleinen Perlen den Sand nicht sah, oder selbst in diesem, nach seiner, wie uns bewusst, angebornen Doppelsichtigkeit, und seiner, wie des Kandaules Gemahlin, Nysia, Begabtheit mit einer doppelten Pupille in jedem Auge[1]) — selbst in Lope's Sandkörnern eitel feine Perlen erblickte. Wir dürfen daher

1) *ὡς ἡ Κανδαύλου γυνὴ — Νυσία ἐκαλεῖτο — ἣν καὶ δίκορον — φασὶ γενέσθαι.* Ptol. Nov. Hist. Lib. V. C. 10.

seines Freundes, Schülers und Lebensskizzisten, des Doctor Juan Perez de Montalvan, ekstatischen Lobpreis und anstaunende Bewunderung von Lope's Genie nicht nur erklärlich finden, wir dürfen auch diese Bewunderung theilen; dürfen sogar die Verherrlichung unterschreiben, ja ihr kein Jota rauben lassen, vorausgesetzt, dass Montalvan's abgöttischer Lobspruch Ausdruck und Wiederhall des Lope-Cultus seiner Zeit und seiner Nation war, und, wenn man uns zugeben will, dass Lope's, wie Meeressand unzählbare Stücke in unseren Tagen und für einen Prüfer der Gegenwart gar wohl zu zählen seyn möchten. Mit dieser Verwahrung fallen wir in Montalvan's, eingangs seiner 'Fama Postuma' angestimmtes Hallelujah ein, bereit zugleich — unter jenem Vorbehalt — Montalvan's Hahnenschrei bei Lope's erstem Geburtsschrei in der Phrase mit sämmtlichen Coloraturen nachzutrillern: „Felix de Vega und Francisca Fernandez, Er: hidalgo de ejecutoria;[1]) Sie, von adeliger Herkunft, und Beide Einwohner der berühmten Stadt Madrid, waren die glückseligen Eltern des Doctor Frey Lope Félix de Vega Carpio, Staunwunder des Erdkreises, Glorie der Nation, Glanz des Vaterlandes, Orakel der Sprache, Mittelpunkt des Weltrufs, Gegenstand des Neides, Schoosskind des Glückes, Phönix der Jahrhunderte, Fürst der Verse, Orpheus der Wissenschaften, Apollo der Musen, Horaz der Dichter, Virgil der Epiker, Homer der Heldenbesinger, Pindar der Lyriker, Sophokles der Tragiker und Terenz der Komiker; einzig unter den Grössten, der Grössere unter den Grossen, und gross in jedem Betracht und in allen Materien."[2]) Diese pane-

1) Gerichtsbevollmächtigter. — 2) Félix de Vega y Francisca Fernandez, él hidalgo de ejecutoria y ella noble de nacimiento, y vecinos entrambos de la ilustre villa de Madrid, fueron los félicisimos padres del doctor Frey Lope Félix de Vega Carpio, portento del orbe, gloria de la nacion, lustre de la patria, oraculo de la lengua, centro de la fama, asumpto de la invidia, cuidado de la Fortuna, Fénix de los Siglos, principe de los versos, Orfeo de las ciencias, Apolo de las musas, Horacio de las poetas, Virgilio de los épicos, Homero de los heroicos, Píndaro de los liricos, Sofócles de los trágicos y Terencio de los cómicos; unico entre los mayores, mayor entre los grandes, y grande á todas luces y en todas materias.

Fama postuma a la Vida y muerte del doctor Frey Lope Félix de

gyrische Klimax, als bildlich dargestellte Apotheose, wie z. B. die des Homer — gäbe das ein Monument, regali situ pyramidum altius!

Haben wir einmal den Fuss in die ersten biographischen Tapfen von Lope's lobesüberschwänglichem, frühestem Lebensbeschreiber und Busenjünger gestellt, als welchen wir Montalvan, auch inabsicht auf dramatische Kunst, werden zu würdigen haben, so lasst uns frischweg auch den weiteren Trittspuren des enkomiastischen Biographen nachgehen, und des Meisters Lebenslauf an den dürftigen, aber, so Gott will, immer noch verlässlichsten Notizen des Schülers verfolgen. Lope's von Montalvan in chinesischer Manier, ohne Schatten nämlich, gemaltes Bildniss musste doch, als ursprüngliches und nach dem Leben gezeichnetes Conterfey, dem Copisten [1]) immerhin zum Muster dienen. Uns, als Letztem der Nachzügler, dem Jüngsten und Geringsten, kommt es zu, Alles zu prüfen, und das Beste, nicht zu behalten, sondern redlich und bündig mitzutheilen.

Den ersten Grundstrich zu Lope's Charakterbilde liefert sein Ursprung. Lope stammt aus Asturien. Die Wiege seines wiedergeborenen Volkes und Vaterlandes ist auch seine Wiege: ein bedeutsames Horoskop; nicht blos an der Wiege gestellt: diese

Vega Carpio escrita por el Doctor etc. Montalvan, natural de Madrid y notario del Santo Oficio. (Madrid 1636. Abgedr. in Obras sueltas de Lope Madr. 1776 t. XX. und Bibliot. de Rivadeneyra 1853 p. IX—XVIII.) — 1) Dem Nicol. Antonio, dessen Skizze wieder Velasquez, Dieze, Bouterwek, Sedano (Parn. Esp.), Beana (Hijos ilustres de Madrid) nachzeichneten. Die Reihe derjenigen Biographen Lope's, welche Montalvan's Angaben aus den Schriften des Dichters theils berichtigten, theils ergänzten, eröffnete, unseres Wissens, Henry Richard Lord Holland's „Some account on the life and writings of Lope Félix de Vega Carpio. London 1806." Ihm folgten: Fauriel in der Revue des Deux Mondes (t. 19. quatr. Série) 1. Sept. 1839. p. 594—623; Ticknor (1849); Ernest Lafond (Etude sur la vie et les Oeuvres de Lope de Vega, Paris 1857); Barrera y Leirado (Catalogo) 1860; Eugène Baret (oeuvres dramatique de Lope de Vega Traduction etc. avec étude sur Lope de Vega etc. Paris 1869. I. II. Introduction). Die unseres Erachtens inhaltreichste aus den umfänglichsten Studien von Lope's Dramen geschöpfte Lebensschilderung und Charakteristik seiner Zeit giebt Herr v. Schack in seiner hochpreislichen „Geschichte der dram. Lit. u. Kunst in Spanien." 2. Aufl. 1854 Bd. II. S. 3—73.

selbst ist hier das Horoskop, gestellt dem mit seinem Volke verwachsensten, mit dessen Geist und Herzen gleichgesinntesten, dem spanischsten Dichter Spaniens; Fleisch vom Fleische des Nationalgeistes und Bein von seinem Beine. Die Landschaft Vega (Ebene) im asturischen Thale Carriedo, war der alte Stammbesitz (solar) von Lope's Familie.[1]) Wie oft nimmt er nicht Anlass in seinen Schriften, an diesen seinen gebirgslandschaftlichen, glorreichen Ursprung zu erinnern![2]) Wie manche seiner dramatischen Personen nennen sich nicht Asturier aus dem Thale von Carriedo![3]) Dem Goldstrom Tajo ähnlich, der mit allen Nebenflüssen in's Herz des Weltmeers sich ergiesst: nahm des Pelayo aus Asturiens Gebirgen herniederbrausender Rückeroberungsstrom sämmtliche Provinzen, als eben so viele Flussgebiete, in sich auf, im Herzen des wiedervereinigten Reiches, in Madrid, der Hauptstadt zweier Welten, ausmündend, und so ergoss sich auch Lope's Dichterseele mit allen in ihr vereinigten Geistesquellen Spaniens in seines Volkes Herz. Und zu Madrid, der gleichzeitig mit seiner Geburt zum Königssitze bestimmten Residenzstadt aller Lande dies- und jenseits des Oceans, erblickte Lope das Licht der Welt[4]), entfaltete sich die Knospe seines, die gesammten fremdländischen Bestandtheile der spanischen Poesie seinem und dem Volksgeiste einverleibenden Genius. Sein Vater, Félix de Vega, soll einer schönen Dame aus Castilien, die er in Asturien sah und in die er sich verliebte, nach Madrid gefolgt seyn. Lope's Mutter, Doña Francisca Fernandez, dem Eheflüchtling nacheilen, auf den Flügeln asturischer Eifersucht ihn in Madrid der

---

1) Der Geograph Miñano (Diccionario geografico. Madr. 1826. II, 40) beschreibt die Ortschaft La Vega als schön gelegen an den Ufern des Sandoñana. — 2) Z. B. im 'Laurel de Apolon', Silva VIII:

— que fiar tan lejos puedo
Los arroyos del valle de Carriedo.

3) Der Ritter Feliciano z. B. in der Comedia: 'La Venganza venturosa', „Die gelungene Rache":

El noble solar que heredo,
No lo daré á rico infame,
Porque nadie me lo llame
En el valle de Carriedo.

(Comedias, Madr. 1620. 4. t. X. p. 33 b.) — 4) am 25. Nov. 1562.

Nebenbuhlerin entreissen und, wie Pelayo Castilien, zurückerobern, und die Wiedervereinigung mit Lope's Entstehung besiegeln [1]) — war das Werk der eigenthümlichsten für das spanische Drama und Spaniens poetischen Nationalruhm glücklichsten Constellation. Ein Dichter von 2000 Theaterstücken muss frühzeitig anfangen, was denn auch Lope, wie man eben vernahm, schon im Mutterleibe that, sein Leben von vornherein mit einer originellen Liebes- und Eifersuchtskomödie beginnend. Wir dürfen daher, was Montalvan's 'Fama postuma' von des Knaben Lope frühreifem poetischen Genie rühmt, ihr auf's Wort glauben, und würden uns nicht wundern, von ihr zu vernehmen, dass, wie Rabelais' Pantraguel mit dem Schrei: à boire! „Wein her!" zur Welt kam, oder wie Faust's und Helena's Sprössling, Euphorion, kaum geboren, eine Strophe vorträgt — dass auch Lope mit einer Redondill-Terzine, oder Octave sich dem Mutterschooss entwand. Die Kunde, dass schon der fünfjährige Lope Spanisch und Latein las; dass der Knabe, Lope, sein Frühstück unter die älteren Gespielen vertheilte, damit sie ihm, der noch nicht schreiben konnte, die ihnen vorgesagten Verse niederschrieben; dass sogar des Kindes lallende Zunge dem schon im Wickelzeuge sich regenden versificatorischen Genie nicht zu folgen vermochte und das Geberdenspiel den vorschnellen, die Sprachwerkzeuge überholenden Gedankenäusserungen zu Hülfe kommen musste [2]) — in

1) Das erzählt nicht Montalvan aus Rücksicht auf die 'Fama postuma', sondern besingt Lope selbst unter dem Namen 'Belardo', in seiner Epistel an die Dichterin Amarílis, eine peruanische Dame:

> Vino mi padre del solar de Vega,
> Asi á los pobres la nobleza exhorta.
> Signióle hasta Madrid de celos ciega,
> Su amorosa mujer, porque él queria
> Una española Elena, entonces griega.
> Hicieron amistades, y aquel dia
> Fue piedra en mi primero fundamento,
> La paz de su celosa fantasia.

(Epistolas 340. Belardo á Amarílis). Bibl. de Ant. esp. t. 34. Lope de Vega, Obras no dramaticas. Fol. 421. col. 1. Obr. Sueltas 21 Bde, Madr. 1776–1779. 4°. t. 1. p. 470. — 2) y Como no podía por la edad formar las palabras, repetia la licion mas con el ademan que con la lengua. In

solchen und ähnlichen Andeutungen der Fama postuma über Lope's in den Kinderschuhen sich ankündigendes Dichtergenie, weit entfernt, darin einen Trompetenstoss aus der Lobesposaune der Fama praepostera zu finden, müssen wir vielmehr die bescheidensten und mässigendsten Dämpfer darin erkennen. Bei einem Dichter, dessen Greisenalter gleichsam in das Grab hinein, wie in Goldschacht und Silbergrube schürft und teuft, Stollen auf Stollen, Erzstufen über Erzstufen an's Licht fördernd, bei einem solchen Dichter wäre dies ein Wunder, wenn er nicht das Wunderkind aller Geniepraecocitäten gewesen wäre. In der Madrider Jesuitenschule bewältigt der Knabe Lope binnen zwei Jahren die Grammatik und Rhetorik. Wir würden es ganz in der Ordnung finden, wenn er die beiden Disciplinen, wie der Säugling Hercules die zwei Schlangen, schon in der Wiege abgethan hätte. Tanzen, Singen und Fechten — rühmt 'Fama postuma' — konnte Lope im zwölften Jahre bereits meisterlich. Ein „Monstrum der Natur“ macht dergleichen Künste in den Windeln ab, allzubescheidene Postuma mit der Sordine in der Trompete! So frühzeitig wie sein Geist, entwickelte sich auch Lope's Herz, eines der empfindsamsten und liebebedürftigsten Dichterherzen. Fast möchten wir den Ausspruch wagen: Lope sey der Einzige von allen spanischen Dichtern, den Cervantes ausgenommen, der auch das Genie des guten hingebungsvollen Herzens, im deutschen Sinne des Wortes, besass; der das Gemüthselige, das Traulichinnige eines beglückenden Seelenverkehrs und Gefühlslebens empfand. Den einen Grundzug des Herzensgenius bildet das Freundschaftsbedürfniss; den zweiten: die schwärmerische Liebe zur freien Natur. So überreich die spanische Poesie an Idyllen und Schäferpoesien ist, so dient ihr die Naturmalerei doch mehr als

---

der oben citirten Terzinenepistel an Amarillis schreibt Lope selbst, dass er Verse machte, eh' er sprechen konnte:

Operas supe hablar quando —
— — — escribia
— — — versos del nido.

Wenn andere Kinder noch im ABC-Buch herumkröpeln, studirte er bereits den Raymundus Lullus:

Aqué luego engaño mi pensamiento
Raimundo Lulio, labirinto grave.

decoratives Ornament, als leichtschattirte, conventionelle Fernsichten zur allegorischen Staffage; so erscheint in der spanischen Hirtenpoesie die Natur doch meist als eine Maske höfisch-erotischer oder satirischer Motive. Lope's Verhältniss zur Natur ist ein herzliches, treuinniges, wahrhaft idyllisches und das Miterklingen des reinen tiefempfundenen Naturtons, in seinen dramatischen Dichtungen namentlich, einer ihrer Hauptreize, ein Zauber, den keines anderen spanischen Dramatikers Schauspiele in solcher Stärke und Lauterkeit athmet. Möglich, dass in des Asturiers reingothischem Blute solches naive unverfälschte Naturempfinden lag, wogegen in den Naturschilderungen seiner vaterländischen Kunstgenossen die Idylle der höfischen Lieder- und Ritterbücher nachklingt, versetzt mit celto-arabischen oder provençalisch-italischen Klängen einer phantastisch-ornamentalen Natur. Freundschafts- und Naturgefühl — in jugendlichen Gemüthern bricht es hervor als Hang zu genossenschaftlichem Umherschweifen, Abenteuern, Vagabundiren. Im gereiften Alter spinnt es sich ein in häusliche Umfriedung, in kindliches Stillleben mit seiner kleinen Pflanzenwelt, einem Blumengärtlein, worin die Blumen, Busch- und Grünwerk mit zur Familie gehören — ein glücklicheres Eden, als jenes grosse, woraus das erste Menschenpaar verstossen ward, als vertrüge sich ein ewig heiteres Eden nicht mit dem Familienleben, oder weil der Mensch in seinem Hauswesen sich selbst und eigenthätig sein Paradies schaffen sollte. Beiderlei Bedürfnisse regten sich frühzeitig in Lope's Herzen. Die Wanderlust, der Trieb in die Ferne und zum Herumstreifen in der freien Natur, vereint mit dem menschenfrohen, weltfreudigen Zuge in die Fremde, ergriff den vierzehnjährigen, durch den frühen Tod seines Vaters [1]) ungebundenen und von der Vormundschaft

1) Felix de Vega, Lope's Vater, übte mit seinem Freunde, dem heil. Bernardin de Obregon, Werke der Barmherzigkeit in die Wette (Vida del V. Bernardino de Obregon por Herrera, p. 265 b. Vgl. v. Schack a. a. O. S. 156). Dass Lope's Vater auch Dichter war, erfahren wir aus Lope's Poem 'Laurel de Apolo', und erfuhr der Sohn selbst erst nach des Vaters Tod aus dessen hinterlassenen Papieren, wo er die Entwürfe fand, und ersah daraus, dass des Vaters Verse, obschon nicht so glatt und gefeilt, „wie jetzt Verse gedrechselt werden", doch besser als die seinigen wären:

seines Oheims, des Inquisitors, Miguel de Carpio, eben nicht allzusehr beengten Knaben, eines schönen Morgens und — flugs hinter die Schule, und mit seinem Schulgenossen und Herzensfreunde, Hernando Muñoz, frisch hinaus in's Weite! Schon in Segovia merkten sie ihre Baarschaft auf der Neige. Der Goldschmied sollte ihnen ihren letzten Dublon und ein goldenes Kettchen versilbern. Der Segovier Goldschmied aber liess das ihm verdächtige junge Strolchenpaar von einem Alguacil — fassen. Der Richter jedoch, besser berathen, entnahm aus den übereinstimmenden Angaben der einzeln verhörten fahrenden Schüler ihre Unverdächtigkeit und schickte sie unter Obhut eines Gerichtsboten zurück in die Heimath mit dem ungewechselten Dublon und der unversilberten Kette. Montalvan lässt nun unseren nach Madrid zurückgekehrten Lope sofort als Schreiber bei Jeronimo Manrique, Bischof von Avila, eintreten und für diesen Eglogas und das Hirtenspiel 'La Pastoral de Jacinto' dichten, die erste Comedia, fügt Montalvan hinzu, in drei Jornadas. Wir wissen, was es mit diesem Prioritätsanspruch auf die Erstlingschaft der „drei" Jornada-Theilung für Bewandtniss hat, die übrigens Lope selbst dem Virues zuschreibt, dem sie aber, wie wir fanden, auch nicht zukommt. Statt der müssigen Andichtung hätte Lope's Busenbiograph aus dessen Strophe in dem Gedicht an Don Luis de Haro, worin Lope mittheilt, dass er mit 15 Jahren (1577) schon gegen die tapferen Portugiesen auf der Insel Terceira gefochten [2]), ausrechnen können, dass jene Schrei-

Mas si Félix de Vega no la (fama) tuvo
Basta saber que en el Parnaso estuvo
Habiendo hallado yo sus borradores
Versos eran á Dios llenos de amores,
Y aunque en el tiempo que escribio los versos
No eran tan crespos como ahora y tersos,
Ni las musas tenian tantos brios,
Mejores me parecen que los mios.

(Silv. IV.)

1) Comedias t. XVIII.

2) Ni mi fortuna muda
Ver en tres lustros de mi edad primera

berstelle beim Bischof von Avila in eine etwas spätere Zeit falle. Unter dieses Bischofs Patronat bezog Lope die Universität von Alcalá, wo er nach vierjährigem Studium der Philosophie als Baccalaureus graduirte. In einer Terzinenepistel an Doctor Gregoria de Augato, Regidor von Toledo, giebt Lope selbst Auskunft über seine Universitätsstudien, seines Beschützers und Wohlthäters, Manrique, dankbar gedenkend: „Don Geronimo Manrique erzog mich. Ich studirte in Alcalá und wurde Baccalaureus und stand sogar im Begriffe, Clericus (Priester) zu werden; da bethörte mich ein Weib, in die ich mich verliebte. Gott verzeih' es ihr; jetzt bin ich verheirathet. Wer so schlimm daran ist, fürchtet nichts mehr.“ 1)

Schulschwänzer mit 13, Rekrut mit 15, bischöflicher Schreiber und Baccalaurens der Philosophie mit 16 Jahren nnd als 17jähriger Liebessclave am Spinnrocken einer Omphale, mit deren Nachthaube anf dem Kopf nnter dem Magisterhut — im Schooss einer Delilah, in deren Nesseltuch er, sammt den sieben Zöpfen, Kopf und Herz von ihr mit einflechten liess — 'Cegóme una mujer' „Mich verblendete ein Weib“ — Wer ist diese mnjer, diese Omphale, an deren Knnkel der 16jährige Baccalaurens, der künftige Hercules, nicht von zwölf Thaten, nein, von 2000 Thaten, schreibe zweitausend Fabelhandlungen, sich selbst die Liebesbande

---

Con la espada desnuda
Al bravo Portugues en la Tercera . . .
(Obras sueltas IX. 379).

Vgl. Ticknor, d. Uebers. No. 1. S. 536. 1.

1) Crióme don Gerónimo Manrique,
Estudié en Alcalá, bachilleréme,
Y aun estuve de ser clerigo á pique.
Cegóme una mujer; aficionéme:
Perdoneselo Dios ya soy casado;
Quien tiene tánto mal, ninguno teme.

(Bibl. d. Aut. Esp. a. a. O. 337. Fol. 415 col. 2. Obras sueltas I. p. 420.)

In der Zueignung seiner Comedia: 'Pobreza no es Vileza' „Armuth ist keine Niedrigkeit“ (Com. t. XX.) an den Herzog von Maqueda Manrique, greift Lope's Dankbarkeit für Bischof Manrique's Verdienste um seine Ausbildung vollere Accorde: — „Crióme en servicio del ilustrisimo señor don Jerónimo Manrique, obispo de Avila . . . Y quantas veces me toca al alma sangre Manrique no puedo dejar de reconocer mis principios y estudios“ etc.

vor die Augen spann? Die mujer — meinen die Biographen — könne nur jene Dorotea seyn, die Heldin seiner gleichnamigen Roman-Komödie in Prosa, die er so zärtlich, wie einstmals die Heldin selber, liebte, nachdem ihm die von letzterer umgelegte Augenbinde längst, mit den dazu gehörigen Schuppen, abgefallen war; und auch länger als ihre Heldin liebte, maassen er die Romankomödie noch in seinem Alter hegte und pflegte, sie durch Zusätze bereicherte, und als das liebste und jüngste seiner unzähligen Geisteskinder in's Herz schloss, wie er selbst in der Egloga an Claudio, seinen Pylades, bekennt.[1]) Dorotea war die Tochter einer in Madrid lebenden Wittwe, Teodora, hervorstrahlend aus allen Mädchen der Residenz durch jugendlichen Reiz, Liebesleidenschaft und Geistesgaben. Dorotea's eheliches Verhältniss mit einem spanischen Edelmann hatte dessen Reise nach Lima, wo er verschollen, getrennt. Die Gattenlose lernt den blutjungen Caballero, Don Fernando (Lope's alter Ego in der Komödie), kennen. Ein leidenschaftliches Liebesverhältniss entspinnt sich zum Verdrusse der habsüchtigen Mutter, Teodora, die nach einem reichen Galan für ihre Tochter angelt, den ihr auch alsbald eine alte Gelegenheitsmacherin, Gerarda, die Celestina in Lope's Romankomödie, in der Person eines aus Amerika angelangten Krösus, Namens Don Vela, zuführt, womit, als erster Scene, der dialogisirte Roman seine fünf romanlangen Acte eröffnet. Bestürmt von Mutter, Kupplerin, Indianer, dem mit peruanischen Goldsäcken beladenen überseeischen Pfingstesel, Don Vela, misshandelt bis zu körperlicher Züchtigung von der Mutter, sucht die verzweifelnde Dorotea den Geliebten auf, ihm ihr Leid klagend, Hülfe, Rettung, Rath von ihm erflehend. Lope-Fernando, blind vor Liebe und Eifersucht, steigert die der Geliebten um seinetwillen widerfahrenen Kränkungen durch die bitterste: durch den Verdacht, dass ihr Schmerz, ihre

---

1) Postuma de mis musas Dorotea,
Y por dicha de mi la mas querida,
Ultima de mi vida
Pública luz desea . . .
(Obr. s. IX. 367. Bibl. d. Aut. Esp. a. a. O. Epist. p. 433).
Die 'Dorotea' erschien zum erstenmal im Druck 1632.

Thränen, ihre Verzweiflung nur die Maske ihres heimlichen Wunsches sey, mit ihm zu brechen.[1]) Und er bricht mit ihr, und

1) Dorotea steht (Sc. V.) vor Fernando's Thür, und heisst ihre sie begleitende Kammerjungfer, Celia, stark anklopfen und Einlass fordern. Fernando's Erzieher (ayo), Julio, erkennt Celia an der Stimme und meint gegen Fernando: die Zofe könnte wohl ein Briefchen für ihn bringen.*) Dies hören, hinzustürzen, in der Hast die Guitarre zerbrechen**), die eben nur in der voraufgegangenen Scene sein melancholisches Liebeseinsamkeitslied von $1\frac{1}{2}$ Columnen begleitet hatte — zu dem Allem braucht ein Liebhaber nicht mehr Zeit, als ein Pudel, um über den Stock zu springen. „Ich muss hinaus" — ruft Fernando in dichterischer Sehnsuchtsekstase — „um den Regenbogen dieser Abgesandten der Gottheit***) zu empfangen; hier erscheint die Morgenröthe meiner Sonne, der Frühling meines Lebens, die Nachtigall des Tages, deren süsse Stimme die Blumen erweckt, dass sie ihre bunten Blätter öffnen, als hätten sie Augen." Man könnte denken, Nachtigall-Lope flöte aus Fernando heraus, ihrem grünen Käfige, wenn nicht jeder Liebhaber oder Galan aus der Lope-Calderon-Hecke solche Töne anschlüge. Wie er nun gar Dorotea selbst erblickt, die mit Celia eintritt, welche Rouladen wirbelt nicht da erst Nachtigall-Lope hinter seiner grünen Käfig-Drahtmaske, Fernando! „Jesus Maria!! — Dorotea hier? — Glück meines Lebens ... o! ein Komet ist am Himmel; Amor der König der Liebe muss krank seyn", weil sie nämlich verschleiert, „noch immer nicht spricht." Julio holt eine Erfrischung. Fernando trillert fort im lyrischen Taumel, wie eine betrunkene Nachtigall: „Iss, trinke, oder nimm hier mein Herz, nimm mein Blut. Was ist das? Ohnmächtig? ... Ich sterbe, Celia! ... O! meine Herrin! Meine Dorotea ... Amor! deine Pfeile zersplittern! Frühling! deine Blumen verwelken! Welt! du wirst in Dunkel verhüllt." Die Ausrufungszeichen fliegen auch danach, als hätte Amor den ganzen Bolzenvorrath aus seinem Köcher verschossen; und so dicht, dass ein Dutzend Liebespaare darunter, wie jener Spartaner unter der Wolke von Pfeilen, im Schatten kämpfen könnten — einer Wolke spanischer Ausrufungszeichen zumal, deren zwei jede Phrase flankiren: „O! Venus von Alabaster! O Aurora von Jasminen, die noch nicht die volle Farbe des Tages trägt! O marmorne Lucretia! Bildwerk des Michel Angelo! ... O, Andromeda des famosen Tizian! Schau nur ihre Thränen, Julio; sie gleicht einer Lilie mit den Perlentropfen des Morgenthaues geziert. Scheitele ihr die Haare auseinander, Celia, damit wir ihre Augen sehen, denn aus der Nebelhülle

*) papelito tendremos. — **) que has quebrado la guitarra por salir de prisa, bemerkt ihm der Hofmeister ärgerlich, der nebenbei, nach Art der Hofmeister, der Gerarda in die Hände arbeitet. — ***) el arco embajador de los Dioses (die Iris).

eilt zu seiner früheren Geliebten, Marfisa, zurück, deren Vermählung mit einem Berufs- und Standesgenossen des Indianers,

dieser todtenähnlichen Ohnmacht blickt jetzt die Sonne hervor."*) Glücklicherweise athmet Dorotea wieder auf und lispelt: O Gott! o Tod!

*) ¡Oh Venus de alabastro! ¡Oh Aurora de jazmines, que aun no tienes toda la color del dia! ¡Oh marmol de Lucrecia, escultura de Mical Angel!... ¡Oh Andrómeda del famoso Ticiano! — Mira, Julio, ¡que lágrimas! parece azucena con las perlas del alba. — Desvialo los cabellos, Celia; veámosle los ojos, pues se deje mirar el sol por la nube de tan mortal desmayo. Behufs biographischer Charakteristik theilen wir diese Stellen mit. Denn in Lope's dialogisirtem Roman, Dorotea, soll Dichter und Galan, aus Gründen der Selbstbekenntnisse, identisch seyn. Nach deutschen Begriffen freilich von einem dramatischen Dichter-Liebhaber, möchte die Bühnensprache eines solchen gerade sich wohl mehr durch Gefühlsekstase von der Ausdrucksweise gewöhnlicher Liebeshelden unterscheiden, als durch eine bilderreiche, mit dem Dichter-Handwerk, aufkosten der Naturempfindung, coquettirende Phraseologie. Wenn Liebesleidenschaft gewöhnliche Geister poetisch stimmt und ihre Sprechweise dichterisch färbt, die Seele in einen ihr ungewöhnlichen, erhöhten Zustand versetzend: so musste, däucht uns, jene Leidenschaft auf ein Dichtergemüth derart wirken, dass sein beim Dichten erst mittelbar, durch die erregte Phantasie, miterzitterndes Herz, wenn dieses selbst von der Leidenschaft ergriffen ist, die Empfindung unmittelbar, ja ausschliesslich zur Aussprache brächte, dergestalt, dass alle Seelenäusserungen von der selbstempfundenen Leidenschaft durchdrungen schienen, und insbesondere die mit Bildern spielende, selbstgefällige Phantasie sich an das in einem anderen Wesen lebende Gefühl entäusserte und aufgäbe. Die Liebessprache eines Dichters, als dramatischen Liebeshelden, wird sich demnach nur durch tiefere Naturwahrheit und schwärmerische Innigkeit unterscheiden und in der Unterwerfung seiner Phantasie unter den reinen Empfindungsausdruck gleichsam seine Selbstaufopferungsfähigkeit bekunden. Das Muster, bezüglich der Liebessprache eines dramatischen Dichterhelden, ist Goethe's Tasso. Das Gegentheil, um von der poetischen Sprechweise der Galans im spanischen Liebesdrama vorläufig zu schweigen, ist eben unseres Lope-Fernando in verstiegenen Bildern umherschweifende, mit Hyperbeln und antikmythologischen, von romantischen Specereien mumienhaft durchwürzten Metaphern die Liebesempfindung aushauchende Floskelsprache. Das liege — wirft man ein — im Nationalcharakter, im Denken und Fühlen der volksmässigen Geistesart, deren Kunstausdruck eben die Sprache des Dichters sey. So wenig — entgegnen wir — so wenig liegt solches Empfindungs- und Ausdruckswesen im Charakter des spanischen Volkes, dass in allen ächt volksthümlichen Weisen und Dichtungen, Lie-

mit einem alten Goldsackträger, unseren Lope-Fernando in Dorotea's Arme gejagt hatte; verdrängt und ausgestochen von zwei

---

Fernando jubelt: „Schon leuchtet die Sonne, schon erglänzt des Frühlings Schmelz." Nach längerem sich in Gleichnissreden überbietenden

---

dern, Romanzen, alten Heldenepen der Spanier von einem solchen in Bildern spielenden, phantastischen Empfinden, und solcher Gefühlsbezeichnung sich kaum eine Spur entdecken lasse; dass vielmehr durch sie ein tiefinnigstes, elegisches, naturwahres und schlichtes Empfinden nach den einfachsten Ausdrucksweisen greift. Jene geblümelte Gefühlsüberschwänglichkeit und die ihr gemässe hyperbolische Einkleidung in transscendentes Wort- und überkünstliches Reimwesen muss im Gegentheil als ein dem ursprünglich spanischen Dichtungscharakter fremdartiges aus der Troubadourpoesie und den höfischen Liederbüchern übertragenes Element betrachtet werden. In diesen Minne- und Meistersängereien erscheint zwar der sprachliche Ausdruck noch einfach, durchsichtig und gemeinverständlich; allein die Empfindung ist meisthin erkünstelt, gefälscht, verstiegen. Vor Allem gilt dies von der Liebessprache in jener höfischen Luxuspoesie, von den lyrischen Arabeskenschnörkeln einer Liebesleidenschaft, die in der Regel, imaginär, eben nur einen imaginativen, figürlichen, pseudolyrischen Gefühlsausdruck zu erschwingen vermag. Es giebt auch Liebeskranke in der Einbildung. und das waren fast alle Trobadoren. Die Verstiegenheit des Ausdrucks aber, die schwelgerische Bildersprache im poetischen Styl, diese lyrische durch das ganze Lope-Calderon'sche Drama ergossene Phantastik, ist der orientalische Bestandtheil in der spanischen Poesie, ein Impfstoff, von den Arabern ihr eingeflösst; wie die wirklichen Pocken von ihnen ausgingen, eine, wenn man so sagen darf, poetische Blatternansteckung durch die Araber; Blattern allerdings, die wie Perlen und Rubinen prunken. Gesellt sich nun noch zu diesen exotischen Auswüchsen der spanischen Poesie das classisch Mythologische, ursprünglich durch die Römer und im Wege der Renaissance durch die Italiener in die aragonisch-castilische Literatur verpflanzt, so giebt sich — um an das uns zunächst Liegende anzuknüpfen — im Lope-Calderon'schen Drama eine gar wundersame Mischcomposition zu erkennen, mit der Maassgabe immerhin, dass bei Lope de Vega das Provençalische und das italienisirt Classische, mit dem altgothischen Romancen- und Legendengeiste, wenn nicht zu einheitlichem Gusse innigst verschmolzen, gleichwohl doch, in Weise des Korinthischen Erzes, miteinander verschlackt und verquickt, vorwiegt, während bei Calderon das Provençalisch-Maurische vorherrscht: das conventionelle Empfinden und die phantastische Arabescirung des poetischen Styls. Vom Altgothischen scheint in ihm vorzugsweise der bis zum Fanatismus erbitzbare, rothglühende Glaubenseifer zu lohen: Scheiterhaufenflammen als Schmiedefeuer, worin er seinen poetischen Styl zum glänzenden, mit

graugebornen Ehe-Candidaten, die mit silbernem Halfter und Gezäum und mit güldenen Ohren zur Welt kamen, im Verhältniss

Liebeswortwechsel, ähnlich dem Geschmetter zweier in Trillerschlägen wetteifernder und sich gegenseitig betäubender Kanarienvögel, fällt endlich Dorotea in den Hauptton der Scene mit der Andeutung ein: „Mein Fernando! was verlangst du mehr noch von mir zu wissen? Ich bin nicht länger die Deinige! Fernando. Wie?! — wäre ein Brief aus Lima angekommen? Dorot. Nein, mein Geliebter. Fernando. Wer besässe denn die Gewalt, dich aus meinen Armen zu reissen! Dorot. Die Tyrannin, die Tigerin, die mich geboren; wenn ich anders aus einem Blute entsprossen seyn kann, das dich nicht vergöttert. — Meine Mutter, ein ägyptisches Krokodil, das weint und zugleich mordet; eine Schlange (esa serpente), die mit nachgeahmter Stimme Hirten bei ihren Namen anruft, um sie lebendig zu verschlingen; eine Heuchlerin, die den Rosenkranz unaufhörlich in der Hand, und doch keine Frömmigkeit im Herzen hat; diese zankte heute mit mir, belud mich mit Schmach und Schande, behauptete, du stürztest mich in Hülflosigkeit und Verderben, machtest mich arm und ehrlos, um mich vielleicht morgen schon einer Andern aufzuopfern. Ich verantwortete mich und meine Haare mussten das büssen; schau sie hier, die sie mir ausgerissen, die du zu preisen pflegtest, von denen du sagtest, sie wären Sonnenstrahlen, aus denen Amor Fesseln geflochten, die deine Seele gefangen hielten, die du in deinen Versen ein Netz der Liebe nanntest, deren Farbe du dir für deinen Bart wünschtest, ehe das Flaumhaar noch emporgesprossen; hier bringe ich sie dir, denn die andern, die mir geblieben, gehören dir nicht länger, weil sie will, dass sie das Eigenthum eines Andern werden. Einem Indianer giebt sie mich hin; durch Gold ist sie gewonnen . . . O! Gott! — o wehe mir! Die Augen will ich mir ausreissen, denn ich darf sie nicht länger achten, nun sie aufhören sollen, dir anzugehören! Er, für den man mich bestimmt, soll mich mit ihnen nicht besitzen; in ihren Sternen wird sich dein Bild abspiegeln, um sie gegen ihn zu vertheidigen. O! Gott! O! Tod!!“

Julio.

„Sie wiederholt den Eingang.“ Ein dramaturgisches Aparte vonseiten des Hofmeisters.

Zaubersprüchen in krauser Goldschrift gefeiten Damascenerstahl härtet. Lope's Composition, Metallmischung und Glockengut erinnert an jene Wunderglocke in dem indischen Buddha-Tempel, aus deren Schall der eigenthümliche Ton jedes der Erze, aus welchem sie zusammengelöthet worden, hervorklingt: ein gar liebliches, in Einer Glocke zusammentönendes Glockenspiel.

zu deren Grösse und Länge denn auch Werth und Preiswürdigkeit der Freier wächst. Marfisa hat indess ihr Eheschimmel

---

„Fernando.

Wie, Dorotea?! eine so unwichtige Sache verursacht dir solche heftige Bewegung! Erheitere deine Blicke; lass diese Perlen nicht länger aus deinen Augensternen enttränfeln; lass diese Rosen nicht welken, und störe die Harmonie deiner Gesichtszüge nicht durch entstellende Leidenschaftlichkeit. Bei der ganzen Liebe, die ich für dich empfunden, versichere ich, dass du mir fast mein Leben geraubt hast.

Dorotea.

Empfunden, Fernando?

Fernando.

Die ich empfunden habe und empfinde; denn Liebe gleicht nicht dem Schatten, der verschwinden muss, wenn der Körper, welcher ihn verursachte, entrückt wird. — Wahrlich, ich glaubte irgend ein eifersüchtiger Antrieb habe dich zu mir geführt, oder deine Mutter sey plötzlich an einem Anfalle der Krankheit gestorben, die alles Unreine fortschafft, oder aber dein Gebieter sey aus Indien zurückgekommen. Nun ich indessen gewahre, dass dein schmerzliches Bangen aus einer solchen Geringfügigkeit entstand, wird mein Herz schon wieder von der Freude deines Anblickes erfüllt, die dem Kummer über das Anhören deiner klagenden Worte gewichen war. Doch kehre jetzt heim; ich erwarte einen Freund, um Geschäfte mit ihm abzumachen. Es könnte nicht gut seyn, dass der dich hier erblickte, denn Damen, und ganz besonders schöne Damen, können nur allein die Häuser von Sachwaltern und gelehrten Rathgebern ohne Argwohn besuchen, nicht aber die Wohnungen junger Leute, in denen nur Degen zu Fechtübungen, Koffer für Kleidungsstücke, und musikalische Instrumente anzutreffen sind.

Dorotea.

Ich muss glauben, dass du mich gar nicht verstanden hast.*)

Fernando.

Habe ich den empfangenen Unterricht so schlecht wiederholt, dass es dir scheint, ich hätte ihn gar nicht begriffen?

---

*) Starrend spricht sie das, hineinstarrend in die Leere seines erloschenen Herzens. In dem Schlackenhaufen dieses Dialogs das einzige dramatisch-psychologische Goldkörnchen, blinkend wie eine von Freya's „goldenen“ Thränen, die sie um den verlorenen Geliebten weinte.

zur Wittwe gestorben, mit der Fernando nun auch sein Anciennitätsverhältniss in Ehren wieder anknüpfen kann, dieweil Do-

---

Dorotea.

Wie ist es dir möglich dich so leicht zu trösten, nachdem ich dir sagte, unsere Freundschaft müsse enden?

Fernando.

Nur deinem Beispiel folgte ich; du warst ja hinreichend getröstet, um mir dies entdecken zu können.*)

Dorotea.

Ohne Kraft zum Leben kam ich hier an.

Fernando.

Wärst du in deinem Hause schon leblos gewesen, so hättest du nicht bis hierher gelangen können.**)

Dorotea.

Glaubst du etwa ich hätte Scherz mit dir getrieben?

Fernando.

Wie wäre das möglich, wenn solche Wirklichkeiten aus Indien herbeikommen?***) — Geh, mein süsses Leben, denn es wird spät.

Dorotea.

Willst du mich sogar aus dem Hause treiben?

Fernando.

Wozu wolltest du auch darin bleiben, wenn du vorhin schon sagtest, du würdest nicht wiederkehren, es zu sehen?

Dorotea.

Weshalb es nicht wiedersehen?

---

*) Das Goldkörnchen wird von hierab nur ausgesponnen. — **) Grausames jus talionis, das in die harte Rinde des eigenen Herzens schneidet. ***) Si estan veras vienen desde las Indias: Wenn der Bräutigam aus Amerika (Don Bela) leibhaft vor dir steht. „Veras“: „sichere Nachrichten“ mit ironischer Spitze im Hinblick auf die vermeinten Nachrichten aus Lima von Dorotea's Eheflüchtling. Die Uebersetzung, die wir benutzen, ist von C. Richard (Romant. Dichtungen von Lope de Vega. 7. Bd. 1828).

rotea, eigentlich doch nur Strohwittwe, ihren rechtmässigen Besitz in's Unbestimmte hinausstellt. Ist es nun dem Fernando mit

---

Fernando.

Weil du nach Indien gehst, und weil dann das Meer sich zwischen uns befindet.

Dorotea.

Freilich das Meer meiner Thränen.

Fernando.

Weinen ist bei Weibern nur die Unterlage ihres Lachens, und kein Frühlingssturm wird auch schneller wieder erheitert.*)

Dorotea.

Hättest du etwa in den fünf Jahren unserer Bekanntschaft irgend etwas für mich gethan, was mich nöthigen könnte, dir eine Liebe zu erheucheln, die ich für dich empfunden?

Fernando.

Also du sprichst ebenfalls von der Liebe, die du empfunden hast?

Dorotea.

Gewiss bin ich dazu hinreichend berechtigt; derjenige, den es nicht schmerzt, mich zu verlieren, verdient auch meine Liebe nicht.

Fernando.

Du bist im Irrthum, denn du allein verlierst dich.

Dorotea.

Befremdlich seyd ihr Männer.

Fernando.

Im Gegentheil euch Frauen recht angeeignet, denn ihr seid unser erstes Vaterland und wir verlassen euch nie. —**)

---

*) que mas presto se sosiegue: „das schneller sich beruhige.“ — **) Dorot. Extraños sois los hombres. D. Fern. Antes muy propios. Wortspiel 'extraño': „befremdlich“ und „fremd“, „ausländisch;“ 'propio' „eigen“, im Gegensatz von extraño. Die Weiber halten die Männer als ihr Eigenthum fest, wie das Vaterland, dem man ein für allemal zugehört. Ganz juristisch spitzfindig.

der Wiederanknüpfung Ernst? Mit einem Liebeszank und Zerwürfniss ist es wie mit einem Schöpfbrunnen. Auf den Rückzug des Kolben strömt das Wasser erst recht in Hüll und Fülle. So macht Dorotea's grollende Entfernung Fernando's Herz und Augen überquellen. Er muss Madrid verlassen, das ihm durch den Verlust der Geliebten verhasst geworden; er will nach Sevilla. Das Reisegeld soll ihm Marfisa geben. „Obgleich ich" — sagt er zu seinem Hofmeister, Julio, — „Marfisa, mit der ich auferzogen

---

Dorotea.

Komm Celia; dieser Herr muss in den letzten Tagen gefunden haben, was Gerarda uns berichtete.

Fernando.

Sag lieber, dass du fandst, was Gerarda nannte. Nur du allein hast mich verhindert mehr Gold zu erheirathen, als sie dir jetzt zuführt, — indess ist mein zweiundzwanzigstes Jahr noch nicht zurückgelegt.*)

Dorotea.

Bin ich etwa Fünfhundert alt?

Fernando.

Rede ich etwa, um dir dein Alter vorzuwerfen, oder will ich dir nicht etwa vielmehr sagen, dass ich, falls mir Gott das Leben schenken will, es zu benutzen wissen werde? Dich erblickte ich zum erstenmale als ich siebzehn Jahre alt war;**) Julius und ich kamen damals von der Universität, und bald hatten wir Alcala völliger vergessen, als Ulysses Krieger Griechenland jemals aus ihren Gedanken verloren.

Celia.

Gott steh' mir bei! wie fühllos muss der Mann seyn, der uns jetzt von Fabeln erzählen mag. —

Dorotea.

Lass ihn Celia, er hat seine guten Gründe dazu; gewiss wandelt er auf andern Wegen und ist von Träumen befangen, denn sonst könnte sein Herz unmöglich so hart, sein Auge gewiss so keck nicht sein.

---

*) Wichtig zur biographischen Chronologie. Mit 17 Jahren lernte Lope-Fernando die Dorotea kennen, und im 22. Jahre zerrt er noch an den Banden. — **) Ein Ausweis über fünf Jahre Liebesfrohn, der von den Biographen Lope's, so viel uns erinnerlich, unbeachtet geblieben.

worden, geringschätzig behandelt und sie, der undankbaren Dorotea wegen, ungerechterweise verlassen, wird sie doch unserem Mangel freigebig abhelfen." Julio. Unter welchem Vorwande willst du das Geld von ihr fordern? Fern. Durch Anwendung irgend einer List.[1]) Jul. Wohlan lass uns zu ihr gehen." — Trefflicher Hofmeister! Diesen Mangel an sittlichem Zartgefühl wird uns noch so manches Stück aus der Lope-Calderon'schen Schule, wie der Castellan der Wartburg jenen Teufelstintenfleck, wieder auffrischen. Aber als confessionaler Zug in Lope's dialogisirtem Selbstbekenntniss hat der Mangel und Makel seinen Werth. Zum „Blechen" ist dem jugendlichen Dichter-Caballero die frühere, so schnöderweise verlassene Geliebte gut genug. Wiederanknüpfen will Fernando freilich, aber nicht das von ihm zerrissene Liebesband, sondern nur die Strippe von Marfisa's Geldbeutel wieder anknüpfen. Auch diese Weite des spanischen Caballero-Gewissens wird uns im Caballero-Drama oft genug überraschen. Doch ist der garstige Zug vielleicht in Lope's dialogischer Beichte ein beabsichtigter Schlag der Selbstgeisselung. — Sehen wir weiter!

Wir überspringen die Scene zwischen Fernando und Julio, da es uns lediglich um die biographischen Momente zu thun ist, und jene Scene ausserdem so voll pedantischer Citate und Erörterungen strotzt, dass Fernando's Apostrophe an seinen Hofmeister: „Scholastische Bestie! jetzt wiederholst du mir solchen Wortschwall?"[2]) ihn selber trifft. Auch sparen wir unsere dramaturgischen Analysen für Lope's bessere Stücke auf, und dürfen eine solche nicht an den Abhub der 'Celestina' verschwenden, unbeschadet einiger hübschen Zierrathen, die sich ausnehmen, wie Flitterwerk auf altem Trödel. Dergleichen z. B. ein Brief von Dorotea ist, den Fernando aus seinen Papieren herausgreift und dem Julio vorliest, ein Musterbriefchen durch natürlich-innigen Herzenserguss über einen ihr von Fernando aus Eifersucht versetzten Schlag in's Gesicht. Zu den kostbaren Stickereien auf altem Plunder gehören auch die eingestreuten Liedchen, deren zwei diese von uns überblätterte Scene enthält, wovon wir eines

1) Con algun engaño. — 2) Bestia escolastica ahora me repites las palabras?

— in Ehrerbietung vor Lope, die selbst seine verfehltesten Producte nicht verringern dürfen — aus dem Kehrichtfass als Perle herausstöbern und vorlegen. [1])

War mit weissem Band gebnnden,
Ueberschnh (von Farbe Gold),
Der ein kleines Füsschen einschloss
Wnndcrlieblich, zart nnd hold.

Kleiner weisser Schnh, der zierlich
Um den zarten Fuss sich goss,
Konnte füglich Handschnh hcissen,
Wenn ein Händchen er nmschloss.

Wenig nur vom weissen Strumpfe
Sich des Auges Blick erborgt;
Denn um weiss die zu erhalten
Ist Verhüllnng stets besorgt.

Buntes Faldellin die zarte
Hand empor ein wonig zog,
Die gleich Elfenbein erglänzend,
Ihre Rosenfinger bog.

Als die schönste Amarillis,
Hüpfend über'n Bach sich hob,
Mir das Anschaun ihrer Reize
Neue Liebesfessel wob.

Lächelten Kristallenwellen; —
Dass sie sprächen — bat ich Gott,
Mir erschautes Glück zu künden,
Sonder Arg nnd sonder Spott.

Himmel! wolle sie beschützen,
Die den Hirtenstand erkor!
Selbst im Springen über Bäche
Thut sie's allen Andern vor.

Doppelt, dein geliebter Schäfer,
Hirtin, stets dein Glück genoss,
Wenn im sanftesten der Triebe,
Holde, ihn dein Arm nmschloss.

Wenn dn auf den Wiesen wandelst,
Trittst du Blumen wohl und doch

Sagten die: dein leichter Fusstritt
Qnetschte nie ein Blümchen noch.

Du durcheilst so schnell die Wiesen,
Als Aurora's Schimmergold;
Und sie klagen, weil im Grase,
Spur dn lassen nie gewollt.

Doch die Spur, die du nicht liessest,
Jetzt mein Herz dort zeichnen soll,
Das von Eifersucht auf Blumen
Und vom bangen Neid mir schwoll.

Schon seit Jahren, Amarillis,
Mich dein Auge unterjocht,
Doch dein Fuss nicht, den im Traume
Zu erschau'n ich nie vermocht.

Wenn den Schuh du anziehst, denk' ich,
Wird's der Hand beschwerlich schon
Diesen kleinen Fuss zu finden,
Der so leicht dem Blick entfloh'n.

Ja, die Schuhe könnten glauben,
Deine Füsse wären dort,
Beide schon zu einem worden,
Oder beide wären fort.

Mir, in dem verliebten Herzen
Waltet diese Sorge vor:
Wie ein Füsschen Haltung habe,
Das so leicht sich schnellt empor?

Doch, dass Amor Pfeile bildet,
Ans zwei zarten Füsschen schon,
Schöne Hirtin, wer soll's denken?
Sagst dn: „ich“ — wär's ja nur Hohn.

So zur schönen Amarillis
Sprach des Dörfners Schmeichelwort,
Als sie über'n Bach gesprungen;
Dieser rieselt murmelnd fort.

Unas doradas chinelas
Presas de un blanco liston
Engastaban unos pies
Que fueron manos de amor
Unos blancos zapatillos,

De quien dijera mejor,
Que eran guantes de sus pies,
Justa, aunque breve prision;
Descubriendo medias blancas
Poco espacio, de temor
De que no pudieran serlo
Sin esta justa atencion,
Asiendo las blancas manos
Un faldellin de color
Alfileres de marfil,
Que dieron uñas al sol
Me enamoraron un dia,
Que con esta misma accion
La bellisima Amarílis
Un arroyuelo saltó.
Riyéronse los cristales;
¡Ojalá tuvieran voz,
Porque dijeran su dicha,
Sin mormorar la occasion:
Bien hayas tú, la serrana,
Mil años te guarde Dios;
Que aun para saltar arroyos
Tienes brio y perfeccion,
Tu gusto goce otros tantos
El venturoso pastor
A quien amorosa has dado
De tus brazos posesion.
Quando sales en chinelas,
Me ha dicho mas de una flor
Que las pisas sin quebrarlas:
Tus piés tan ligeros son.
No suele pasar la aurora
Por los prados tan veloz,
Aunque en no dejar estampas
Se quejan de tu rigor.
Mas la que en ellas no dejas,
Les dará mi corazon,
Que, envidioso de las flores
A recibirle salió.
Años ha, bella Amarílis,
Que el alma á tus ojos doy,
Mas no á tus piés, que aun apenas
Los vió mi imaginacion.
Cuando te calzas, sospecho
Que es dificuldad mayor

Die „List", womit nun Don Fernando die Marfisa schröpft, besteht im Vorgeben, dass er, von zwei Händelsuchern überfallen, den einen in die Flucht gejagt, den andern getödtet habe, und daher schleunigst Madrid verlassen und nach Sevilla flüchten müsse. Die gute Marfisa nimmt ihre Brillantbommeln aus den Ohren, holt herbei, was sie an Schmuck- und Werthsachen besitzt, und händigt das Päckchen dem schnöden Belüger ein, der sich gegen seinen saubern Hofmeister, den Julio, den Zwitter von Kuppler und „scholastischer Bestie", selbst wundert, wie Marfisa ihm Alles habe glauben können [1]), im Rücken seines früheren Dialogs mit Julio, wo er auf den Ehrenpunkt gar prutzig pocht. [2]) Ein selbsbekennerischer Schlag in's eigene Gesicht, aber ein unbewusster. Der Strabismus convergens eines parallelen

---

El hallar tus piés tus manos,
Que el encarecerlos yo.
Tus zapatillos un dia
Han de pensar, y es razon,
Que se te han ido los piés,
O que son un pié los dos
Solo me ha dado cuidado
(Quiero brio, temiendo estoy)
Que puedan tener firmeza
Piés que tan ligeros son.
¡Ay, serrana! quien pensara,
(Mas no digas que yo soy)
Que de unos piés tan ligeros,
Hiciera flechas de amor. —
Esto le dijo á Amarílis
Un villano que la vió
Que saltaba un arroyuelo,
Que lo demás murmuró.

Ein Liedchen fürwahr, dessen Versfüsse mit der Zierlichkeit der besungenen Füsschen wetteifern. Ein Liedchen vom reinsten Romancero-Demantwasser, wenn man den koketten Farbenspielen mit pointirtem Schliffkanten im überzarten Lichte einer feinen Lüsternheit durch die Finger sieht. Solcher Juwelen in Reim und Assonanzen sind in Lope's dramatisirten Roman, wie Edelsteine in einen Erdklumpen oder eine Gesteindruse, gar manche eingesprengt, von denen ein einziges, nach unserer Schätzung, an Werth den ganzen Klumpen aufwiegt. — 1) Mas ¡como lo ha creido! — 2) Fern. Yo hago lo que me manda mi honra.

Zusammengehens von falschem Ehrbegriff und stumpfem Schicklichkeits- und Sittlichkeitsgefühl, — dieser Falsch- und Querblick der Seele schielt uns durchweg an in der spanischen Literatur, im spanischen Ritterdrama vor Allem. Des Dichters Frenzylooking eye, ein solcher Scheelblick! — Wie könnte der mit empyreischem Himmelsfeuer das Menschenherz poetisch läutern und lichten? Nationalanschauung, Geistescharakter der Zeit und des Volksstammes, reicht das hin, um den poetischen Skandal weisszubrennen? Der Denker, der Weise, der Dichter, der Beides durch Anschauung ist, soll — auf diesem kategorischen Imperativ beruht die nach unwandelbaren Grundgesetzen erfolgende Entwickelung der Menschheit als Geschichte, und deren vorbildliche Abspiegelung in ihren Bestandsbedingungen, geistigen Grundlagen und Zielen, als Dichtung — ihr Prophet, der Dichter, soll das providentielle Auge seines Volkes, der Gedankenspiegel seyn, der die zerstreuten Irrstrahlen der Zeit und Volksbegriffe zu einem reinen und wahrhaftigen Gottesbilde, zu einer adäquaten Anschauungsidee des Ewigwahren, Guten und Rechten, zu einer für alle Zeiten und Entwickelungsstadien gültigen Pflichtidee sammle und berichtige. Giebt es eine Entwickelung, so kann diese nur ein stufenweises Wachsthum, eine ihre Daseyns- und Wesensidee aus sich selber zur Erscheinung bringende existentielle Bewegung seyn. Mit anderen Worten, giebt es ein lebendiges Werden und Weltwesen: so kann eine solche Entwickelung oder geschichtliche Selbstoffenbarung, naturgeschichtliche wie menschengeschichtliche, nur aus einem geringeren, beschränkteren, dumpferen Wesensmomente in ein reicheres, volleres, erschlosseneres, höheres, die Vormomente umfassendes, erfolgen. Die Auswirkung zu einer progressiv gesteigerten Wesensfülle, dieser Gedanke ist der Entwickelung immanent; ist sie selber realisirt; durchdringt ihre Momente als Zukunftsidee, Plan und Fortschrittsziel, das nur als höchste Entfaltungsblume sich erschliessen kann, in vollster Wesenspracht, Güte und Schönheit. Von dem Allen trägt der wahre Dichter die Vor- und Abbilder im vorschauenden Geiste. Denn jener den Entwickelungen der Welt und Menschheit inwohnende, einwesende Plan wird erst in des Dichters Anschauung subjectiv bewusster Gedanke, Erkenntniss. Die ewigen Ziel- und Endzwecksideen der Entwickelungen müssen daher dem Geiste des Dich-

ters so eingepflanzt seyn, wie sie als wesenhaftthatsächliche Momente sich geschichtlich erfüllen und vollbringen. In unwesentlichen Punkten mag der grosse Dichter mit den Beschränknissen seiner Zeit und seines Volkes sich berühren, mit ihnen zusammenhängen und verwachsen seyn. In den Wesensbegriffen, den Grundanschauungen dessen, was ewig wahr, gut und verpflichtend, — so ewig wahr, wie mathematische Erweise, — was entwickelungsgerecht und gemäss für alle Zeiten bleibt: darin wird auch der grosse Dichter jeder Zeit und jeden Volkes, wie der göttliche Geist selber, sein Jahrhundert überschweben, ihm jene letzten, höchsten Ziele und Daseynszwecke zuspiegelnd, den Erleuchtungsspiegel zugleich als Brennspiegel brauchend, zur Läuterung und Ausschmelzung der Seelenschlacken, die den Zeit- und Volksgeist verdunkeln und die Erkenntniss des, wie der Weltgeist, wie Gott selber, ewig Wahren und Guten ausschliessen. Eine derartige, von aller ächten, insonders dramatischen Poesie gefachte Erkenntniss wäre z. B. die Ueberzeugung von der Verwerflichkeit jedes die freie, zweckmässige Entwickelung des Menschenwesens beeinträchtigenden, selbstsüchtigen Motivs; jedes auf Ausbeutnng des Nebenmenschen zu seinem persönlichen Zwecke, zur Befriedigung seiner Gelüste, Vortheile und Leidenschaften abzielenden Tichtens und Trachtens. Und die Unterlassung der Busse und Sühne, der Berichtigung und Vergeltung solcher Absicht, solcher Handlung, solchen eigensüchtigen Thuns und Bestrebens wäre keine von dem Dichter selbst begangene Sünde wider den heiligen Geist seiner Kunst und Mission? Dergleichen Sünden hat aber das spanische Ritterdrama in allen seinen Formen unzählige auf dem Gewissen; ja es prunkt nicht nur häufig mit ihnen: das Umgehen der poetischen Katharsis scheint sogar ein Grundsatz ihrer Poetik, ein Kunstprincip, eine Compositionsmaxime; eine Absolution gleichsam, die der dramatische Beichtpfaffe, der Dichter, dem dramatischen Sünder, auf Grund des orthodoxen Glaubens an die alles rechtfertigende conventionelle Ritterehre und des von ihr vergossenen Blutes, ertheilt; anstelle des Glaubens an eine göttliche Vergeltung, d. h. an ein aus dem sittlichen Ursachsgesetze sich nothwendig entwickelndes Wirkungsgesetz, in Bestätigung der Allgegenwärtigkeit und Alldurchdringung der göttlichen Vernunft — anstelle dieser im Geist und in der Wahrheit allein selig-

machenden Glaubens: ein mit Sünden, Lastern und Verbrechen sich abfindender, den Glauben an ein Ursächlichkeitsgesetz verhöhnender, die dramatische Poesie entheiligender Ablasskram, der die tragische Muse zur Hausirerin erniedrigt mit Tetzel's Zettelkasten auf dem Rücken.

Lope de Vega's dramatisirte Selbstbeichte, sein schauspielernder Roman, 'Dorotea', worin der Dichter Beichtpfaffe und sündenbekennendes Beichtkind zugleich ist, macht sich der doppelten Todsünde schuldig, dass er mit der blossen Beichte sich losspricht; mit dem Schuldbekenntniss den Sündenerlass abfindet, und zwar ohne Reuebekenntniss und Schuldbewusstseyn. Der gänzliche Mangel eines solchen geht schlagend aus den Bemerkungen hervor, welche Clara, Marfisa's Kammermädchen, Julio gegenüber, der ihr gleichfalls Geschenke ablocken möchte, in Fernando's Abwesenheit, äussert.[1]) Clara apostrophirt das Galanenthum, nicht ob der Unwürdigkeit: einer verlassenen Geliebten mit Lug und Trug Geld abzuschwindeln; sie findet es blos verkehrt: dass die Männer das Vorrecht der Frauen, Geschenke von ihren Courmachern anzunehmen, usurpiren. Clara's Vorwurf trifft daneben; nicht das eigentlich Unehrenhafte. Ihr Schicklichkeitsgefühl, ihr Urtheil und Begriff von dem, was sittlich zulässig im Verkehr von Mann und Weib, schielt wie bei allen Anderen, auch beim Dorotea-Dichter, der es nicht über eine so dürftige und ordinäre Auffassung männlich-ritterlicher Delicatesse zu bringen vermag, und selbst diese anbrüchige Moral einer Zofe in den Mund legt, damit genugsam verrathend, dass seinem Don Fernando, ihm selber folglich, zur Zeit, wo all das vorging, die Fähigkeit und das Bewusstseyn selbst auch nur für eine solche moralisirende Betrachtung fehlte, die er, als Beichte ablegender Dichter, nachholt, und wahrscheinlich erst im späteren, gereiften Alter einflocht.

---

1) „Dachtest du etwa, ich würde so einfältig wie Marfisa seyn, die Dorotea's Eifersucht mit ihren Juwelen bezahlt? . . . Edelsinn besteht nicht darin, dass Frauen den Männern geben sollten, was sie selber bedürfen . . . Mögen sie immerhin unsere Schmucksachen rauben; aber sie sollten sich nicht einfallen lassen Geschenke zu fordern, denn seit Erschaffung der Welt steht das uns von Rechtswegen zu . . .“

Binden wir getrost die 7. und 8., die beiden letzten Scenen des ersten Actes zwischen Mutter Teodora, Schwerenothsmutter Gerarda, Lope's Faust-Gretchen, Dorotea, und deren Gesellin, Celia, an's Bein; Scenen, die sich um den Goldsackträger, Don Bela oder Vela, und dessen Einschiebung an Fernando's Stelle drehen. Zumal diese Scenen, wie sämmtliche Wechselgespräche der Teodora mit Gerarda, blosse Tummelplätze von Sprichwörtern sind, womit sich die beiden Weiber gegenseitig todthetzen und todtklatschen; zwei Doppelgängerinnen von 'Celestina', deren jeder Sancho Pansa's Sprichwörterzettel aus dem Munde hängt. Von der Schlussscene merken wir blos an, dass die mit Celia allein gebliebene, vor D. Vela's Bewerbung vorläufig noch zurückschreckende Dorotea vom Fenster aus ihren Don Fernando vorrüberreiten sieht; vor Trennungsschmerz ausser sich geräth; „mein Fernando verlässt mich", ruft, „ich mag nicht länger leben!" sich den Diamantring vom Finger reisst und ihn — verschluckt. [1]) Ein Coro do Amor findet sich gemüssigt, in fünf Strophen, jede von drei zehnsylbigen Versen, mit deren letztem ein Halbvers reimt, noch seine Schlussbetrachtungen nach einem solchen Actschluss an Mann zu bringen, getreulich in die Fusstapfen der italienischen Schlusschöre tretend.

D. Fernando läuft natürlich blos Spiessruthen zwischen Eros und Anteros. Dieser hat ihn mit der Schlangengeissel der Eifersucht nach Sevilla gepeitscht; kaum angelangt daselbst, wird Fernando von Eros mit dessen aus Liebstöckel geflochtenem Besenbündel wieder nach Madrid zurückgejagt. Doch wehe! an der Leiche der Geliebten trauert der Leser: denn wie soll eine Romandramaheldin, mit einem Diamantring im Magen, wieder aufleben; es sey denn durch einen glücklicheren Kaiserschnitt, als der an jenem Meerfisch vorgenommene, der des Polykrates Ring verschlungen, diesen aber nur ausgeweidet von des königlichen Koches Messer wiedergab? Zu seiner freudigsten Ueberraschung erfährt aber Lope's Leser gleich eingangs der 2. Scene, Act II., aus Celia's an Dorotea gerichteten Worten, dass ihre Herrin

---

1) Dor. Muerta soy; ¡Oh que mal hice! Mi Fernando se va, no quiero vida. Celia. ¿Que haces Señora? ¿Que has metido en la boca? ¡Jesus! La sortija de los diamantes se ha tragado para matarse ...

nicht nur genesen, vom Diamantring folglich genesen; der Leser vernimmt auch noch hochfreudig, dass Dorotea durch die Genesung schöner geworden [1]), ob infolge der glücklichen Operation oder auf anderem Wege, bleibt der Phantasie des Lesers überlassen. Die beim Judenjungen Ephraim, in Hebbel's bekannter Zauberfarce, auf dem nicht mehr ungewöhnlichen Wege erzielte Wiedererlangung des von ihm diebischerweise verschluckten Diamanten, angewendet bei der Liebesheldin eines dramatisirten Selbstbekenntnisses; bei einer Liebesheldin zumal, die des Dichters erste, leidenschaftliche Liebe war — diese Annahme muss die Phantasie des Lesers um so stutziger machen, da ihm die unmittelbar vorhergegangene Scene zwischen der Heirathsmittlerin Gerarda und D. Vela, Sc. 1. A. I., die Folgerung nahe legt: der auf solchem Wege wiedergewonnene Ring könnte wohl gar als Trauring bei der Vermählung des westindischen Nabob mit Dorotea dienen. Aus dem Gespräche mit Celia erhellt zwar, dass die von Diamanten zur bleichen Perle verklärte und verschönte Dorotea noch mit aller schwärmerischen Liebesinnigkeit an dem ungetreuen Fernando hänge, der vielleicht in diesem Augenblick — darauf legt Celia einen besonderen Accent — einer schönen Sevillanerin huldigt. So peinvoll der Gedanke, fühlt sich doch Dorotea beseligt durch des Dichters Fernando Liebe, dessen Verse sie unsterblich machen, wie Montemayor's Diana, die Filida des Montalvo, Cervantes' Galatea, Garcilaso's Camilla, Camoens' Violante, Figueroa's Filis durch die poetische Verherrlichung ihrer Anbeter verewigt werden. [2]) Wir füh-

1) „Wie schön macht dich dieser Zustand deiner Genesung; diese Blässe, welche bei Anderen als völliges Welkseyn erscheinen würde, fügt der geregelten Harmonie deiner Gesichtszüge neue Reize hinzu." ¡Que hermoza te hace el hábito de convalescente! . . . — 2) ¿Qué mayor riqueza para una mujer que verse eternizada? . . . La Diana de Montemayor fué una dama natural de Valencia. Asi la Filida de Montalvo*) y la Ga-

*) Montalvo (Luis Galvez), † 1591, Verfasser des Schäferromans 'Filida'. Gebürtig aus Guadalaxara, dem Cervantes befreundet. Uebersetzt in Italien (1587) Pansillo's 'Thron des h. Petrus'. Die 6. Ausgabe seiner Poesien (Madr. 1792) hat Mayans y Siscar mit einer Biographie des Montalvo eingeleitet.

ren die Stelle als das einzige, und selbst dies nur in literarhistorischer und autobiographischer Beziehung, noch schmackhafte Salzkörnchen in gedachter Scene an, deren übriges Gesprächssalz, wie der meisten, verwittert und „dumb“ geworden, unbeschadet des pikanten Reizes, den es auf den Geschmack der Zeitgenossen ausgeübt und sie angeglänzt haben mag, als Flimmerkrystalle und funkelnder Niederschlag ihrer eigenen Conversation, ihres Salonwitzes, ihrer Gesellschaftssprache und mit pedantisch zierlicher Citatennomenclatur schöngeistig emphatischer, schwulstig sentimentaler Galantrie, welche ihrestheils als Bodensatz der höfischen Poesie, der Ritter- und Liederbücher zurückgeblieben war. Einen Reflex davon wird uns die französische Gesellschaft und Literatur des 17. Jahrhunderts zuwerfen, wie uns mit der komischen Verspottung, Läuterung und feurigen Ausfegung dieses spanisch-pedantischen Amadisschwulstes im schöngeistigen Verkehr Molière's ‘Précieuses ridicules’ und ‘Femmes Savantes’ ergötzen werden; Komödien, die eine gründlichere Umwälzung und Palingenesis der damaligen Salonwelt und des Schöngeistthums in Frankreich bewirkten, als Cervantes' Don Quijote in Spanien, der freilich die Minen grub und, die Bohrgänge mit selbsterfundenem Pulver füllend, sie tief unter dem närrischen Bau anlegte, den aber erst Molière's Komödien-Witzfunken in die Luft sprengten. Zwischen Cervantes' Don Quijote und Molière's ‘Précieuses’ stand im spanisch-französischen Drama das üppige Amadis-Unkraut in schönster Blüthe, dessen Prachtblume uns noch aus der Calderonschen Comedia betäubend anduften, und dem vielleicht auch der „grosse“ Corneille dieses Epithetum zumtheil verdanken möchte. Mit Molière's Komödie und Racine's Tragödie beginnt die classische Renaissance beider, und wird die Reinigung des Schrift-

---

latea de Cervantes, la Camila de Garcilaso, la Violante de Camoes, la Filis de Figueroa.*)

---

*) D. Francisco de Trillo y Figueroa, aus Coruña. Geschichtschreiber und Dichter. Die an Filida gerichtete Romance: La Rosa solicita amorosa, ist eine Nachahmung von Anakreon's Ode 7. Eiferte dem Góngora nach und hatte sich in Italien der Sprache in dem Grade bemächtigt, dass er italienische Verse so fliessend wie spanische schrieb.

und Gesellschaftsgeistes von der Amadishefe einer pseuderitterlichen Unnatur vollzogen.

Wir lassen die nun folgenden mit jener in den 'Précieuses ridicules' ein Jahrhundert später dem Gelächter preisgegebenen Geziertheit der Unterhaltung noch reichlich behafteten Scenen hinter uns liegen: die zwischen Marfisa und Dorotea, die bei letzterer den bittersten Unwillen über Fernando's Verrath und Verlegenheit erweckt, und ihn „wie einen bösen Geist aus ihrem Herzen verbannt;" [1]) aus unserem leider auch, so dass nur der Hinblick auf seine künftige Läuterung im biographischen wie schriftstellerischen Sinne, wenn nämlich der Lope den Fernando, und sein Komödiendialog den Doroteastyl abgestreift haben wird, ihm unser Herz wieder gewinnen kann.

Hinüber denn mit einem Sprunge über sämmtliche Gerarda-Scenen mit Dorotea und Don Vela, für dessen Bewerbungen sie Fernando's unwürdiges Betragen zugänglicher gestimmt, die aber sein Diener Laurencio, mit persiflirenden Aparte's in der Manier des aus der 'Celestina' uns bekannten Dieners, Sempronio, begleitet. Mit um so unaufhaltsamerem Fortschwung über die doch nur den alten Kohl wieder aufwärmenden Gespräche des nach dreimonatlicher Abwesenheit zurückgekehrten Fernando und seines Führers und Verführers, Julio. Flinker setzte Remus nicht über Romulus niedrige aber lange Mauer, als wir über die platt-weitschweifige Unterhaltung zwischen Fernando und seinem Freunde Ludovico setzen (III, 4.), den Don Fernando beauftragt hatte, der alten Gerarda einen Schnitt in's Gesicht mit dem Messer zu geben, wahrscheinlich um die Alte der durch eine Schmarre im Gesicht sich auszeichnenden 'Celestina' ähnlicher zu machen, als es Lope selbst vermochte. Freund Ludovico's Bericht über Dorotea's Verhalten, die inzwischen ihr westindischer Nabob buchstäblich in Gold und Silber eingefasst, zu Fernando's bleiernem Kummer und seiner mit Dorotea wie mit Quecksilber angefüllten Herzader [2]) — sollte der uns am Rockschoosse festhalten? Wir stürzen wie Quecksilber auf und davon, und lassen

1) hoje sale Fernando de mi pecho, como espiritu, á los conjuros de esta mujer. — 2) „Ach, Julio, seitdem ich von Dorotea's Berührung erkrankte, trag' ich sie im Marke meiner Knochen dergestalt mit mir herum, dass sie mir gleich dem Quecksilber aus dem Einschnitte hervorperlen

den Rockschooss im Stiche, getreuer unserem Vorsatze, Ludovico's Berichterstattung mit dem Rücken zu besehen, als Fernando seinem Schwure: „Der Tag, an dem ich sie (Dorotea) aufsuche, soll der letzte meines Lebens seyn!" Das Ständchen, das er vor Dorotea's Fenster in nächtlicher Stunde singt, ist kein Eidbruch, denn es gilt dem Fenster, nicht ihr; wie das Loch, das er dem herbeigeschlichenen Don Vela mit seinem Degen in den Leib schlitzt, diesem gilt, nicht jener. Wir laufen daran vorbei, über Stock und Block, über Dorotea's acht Druckseiten langen Brief an Fernando, den sie ihrer zweiten Dienerin, Felipa, vorliest; laufen wie mit Siebenmeilenstiefeln durch alle weiteren Scenen des dritten Actes, durch die Madrider Strassen, sammt den darin abgehaltenen Dialogen, deren Schluss-Coros allesammt über den Haufen rennend. Den Coro de Interes (Interessenchor) und Coro de Celos (Eifersuchtschor), jenen, in „jambischen Dimetern" (Dimetros jambicos), mit dem linken, diesen in „zweigliederigen Zweistrophen" (dicolos distrofos), mit dem rechten Laufbein auf die Nase werfend, und nun mit Einem Satze hinein in den 4. Act, den biographisch wichtigsten, und bleiben daher, mit unserem Laufe innehaltend, vor Lope-Fernando's Lebenslaufe stehen, vor seinem curriculum vitae, das er der verschleierten und von ihm unerkannten Dorotea auf dem berühmten Promenadenplatz in Madrid, el Prado de San Jeronimo, am frühen Morgen umständlich mittheilt unter Adresse ihrer Kammerzofe, Felipa, der es wieder Lope's Busenjünger und Evangelist, Montalvan, abgelauscht. [1])

Auf eine einzige Scene des 4. Actes, die zweite, nach des neuesten Herausgebers, Don Juan Eugenio Hartzenbusch's, Eintheilung dieses dramatisirten Romans, müssen wir einen flüchtigen Blick über die eilfertige Schulter zurückwerfen, in welcher zweiten Scene Fernando's Selbstbiographie sich zu einem literaturgeschichtlichen Excurs über die Beschaffenheit der Modepoesie zu Lope's Zeit ausdehnt, und die Ursprungsquelle seiner Lebenschilderung in einen mäandrischen See gleichsam schönwissenschaft-

würde, wenn man mir die Herzader öffnete!" Ay, Julio, que tengo a Dorotea de suerte en las medulas de mis huesos, despues que adoleci de su contacto, que creo que si me sangrasen de la vena del corazon, saldria como azogue por la cisura de ella! — 1) s. o. S. 496 ff.

licher Vorschriften und Regeln, in eine Poetik des Tages sich ausbreitet und ergiesst. Die Scene nimmt die Form einer damaligen Academia an, an welcher sich zunächst Fernando's zwei Freunde, Ludovico und César betheiligen, denen sich, Sc. III, Fernando's Pädagog, (ein Pädagog mit der Nebenbedeutung des griechischen Wortes, ἀγωγία: „Kuppelei"), Julio, als mephistophelischer Citatensack, hinzugesellt. Gelegentlich der Zergliederung eines burlesken Sonettes [1]), fallen Bemerkungen über den

---

1) „Pululando de culto, Claudio amigo,
Minotaurista soy desdo mañana
Derelinquo la frasi castellana,
Vayan las solitudines conmigo.

Por precursora, desde hoy mas me obligo,
A la Aurora llamar Bautista, o Juana,
Chamelota la mar, la ronca rana
Mosca del agua, y sarna de oro al trigo.

Mal afecto de mi con odio y murrio,
Caligos diré yo, que no grigueseos
Como en el tiempo del pastor Bandurrio.

Estos versos son Turcos, o Tudescos?
Tu Actor Garibay, si eres bamburrio
Apländelos, que son cultidiablescos.

Der Culto trieb die Knospen mir, sie schwollen;
Minotaurist, gab ich mich zu erkennen;
Den Sprachgebrauch will ich verrenkend trennen,
Sollt' ich auch drob in Einsamlichkeit schmollen.

Seit heute früh verhiess des Ernstos Wollen,
Aurora mir, „Vorläuferin vom Brennen",
Meer: „Kamlott", Quarrfrosch: „Wasserflieg" zu nennen;
Und Weizenkörner: „Goldgrund" heissen sollen.

Vor Altem ekelnd, murr' ich ob Groteskem;
„Beinstrümpfe" sag' ich, und nicht mehr Griguesken,
Wie zu Bandurrio's*) Zeiten, des Burlesken.

---

*) Ein spanischer Volksdichter vom Schnitt des italienischen Merlin Cocajo. Im Verlauf des Gesprächs wird auf dessen „macaronische Poesie" (bizarra macarronea) Bezug genommen.

berüchtigten, den Zeitgeschmack beherrschenden, von Góngora zur Vollendung gebrachten, schwülstig gezierten Styl (el culto), Bemerkungen von meist treffendem Gehalt und literarkritischem Werthe, die aber Lope selbst, und namentlich in seiner 'Dorotea', gar häufig in's Gesicht schlägt. Auf unserer Eilflucht durch die ursprünglich 13 Bücher von Lope's dialogisch-biographischem Zeitromane können wir einige seiner treffenden kritisch-ästhetischen Bemerkungen im Fluge hinstreuen [1]), nicht ohne Verwunderung aber,

---

Sind diese Verse Türkisch oder Polisch?*)
Dir Garibay**) klingt's zwar hyperbolisch,
Doch preis' es nur, 's ist celtodiabolisch."

1) Ludovico wundert sich, dass César den Garcilaso de Vega zu den Culto-Stylisten rechnet. César erwiedert: „Dazu gehört der Dichter, der sein Gedicht so ausbildet, dass keine Dunkelheit, keine Härte darin zurückbleibt, der diese eben so sorgfältig ausmerzt, wie der fleissige Landmann seinen Acker reinigt; diese ist die wahre Cultur (eso es cultura), jetzt aber gebrauchen sie das Wort für angewandte Auszierungen (lo toman por ornamento)... Mich dünkt, vom Worte Culto sey keine bessere und anpassendere Sacherklärung zu geben, als die, dass damit ein reiner ungezwungener Redesatz (sentencia) bezeichnet werde, aus dem alles Dunkle und Unklare entfernt worden; denn die Verwirrung übel zusammengereihter Benennungen und barbarischer Phrasen, die man mit Metapher über Metapher bei den Haaren heranzog, kann gewiss keinem Redesatze zur Zierde gereichen." César wünscht, dass die spanischen Schöngeister (ingenios) zum Thema ihrer Discussionen würdige wissenschaftliche Probleme wählen möchten: „dass diejenigen sich damit beschäftigen wollten, die sich unter dem Namen von „Schöngeistern" in unserer Hauptstadt zu Vereinen (juntas) bilden, welche die blühenden Academieen Italiens nachahmen sollen; es scheint aber, ihr grösstes Vergnügen bestehe darin, einer den andern zu verlästern (nicht, wie Richard „murmurar" übersetzt: „zu murren"), wodurch manche ihren Neid, viele die eigene Unwissenheit verrathen." Ludov. „Freilich tritt Niemand in diesen Vereinen auf, einen zu belehren, alle aber wollen, sie sollten Tafeln über Thüren hängen, worauf geschrieben stünde: „Hier vereinigen sich Schöngeister", wie man einmal auf der Strasse eine Inschrift las, die so lautete: „Hier ist ein Haus für Wohnungen."

... César. „Die Dichtkunst ist ein Theil der rationellen Philosophie (filosofía racional), und wird deshalb zu den freien Künsten gezählt; so wahr

---

*) Im Text „tudeskisch" (deutsch). — **) Chronikschreiber Karl's V., und wie Ocampo Fabeljäger.

es ist, dass die Natur eine Anlage zur Dichtkunst gewährt, so ist doch gewiss Niemand so roh (barbaro), dass er nicht wissen sollte, wie durch die Kunst eine solche Anlage ausgebildet und vervollkommnet werde. Wir haben freilich Genies (ingenios) ohne die mindeste wissenschaftliche Kenntniss gesehen, doch vermögen diese nur innerhalb der ihrer Regsamkeit gesteckten Schranken sich zu bewegen, und müssen sich nothwendig verlieren und verwirren, sobald sie es wagen wollen, ihren engen Tummelkreis zu überschreiten."

Ein von Mestre oder Licenciado Tomé de Burguillos*) verfasstes und von Julio (IV, 4) citirtes 17 Strophen langes Gedicht auf den Floh, deren eine an Mephisto's „Flohlied" anklingt:

„Mehr als Erdenkönige, lebst
Floh, du, in Palästen, dich in schönstem Glanzgepränge
Unter Menschen hoch erhebst;
Stolzen Sinns durchwandelst du hehre Säulengänge . . .

Da bricht jubeltrunken Don Fernando in den Club der drei Schöngeister, die Siegesfahne ob Dorotea's Zurückeroberung schwingend: „Bei mir wirken Siege der Liebe" — so jauchzt er — „Wunder der Standhaftigkeit, Zauber schmelzendster Zärtlichkeit, Leitung der Glückssterne, Wechsel der Verhängnisse, Einfluss der Zeiten, Erstrebungen der Geduld, Ueberwindung der Leiden und Heil eines Unglücklichen, im herrlichsten Vereine . . ." Die drei Freunde stimmen wohl nur in den Freudenausbruch des glückseligen Liebesnarren ein: Ludovico schüttelt ihm auch die gloriose, in Form einer Liebestollhaus-Mauerkrone ausgezackte Schellenkappe der Liebesnarrheit über dem Haupte und krönt ihn als 'Fernando Doroteatrico'. Die Pendant-Scenen Dorotea's im weissen Nonnengewand mit himmelblauem Scapuliere! Deren taumelseliges Herz eine Cachucha tanzt, die Castagnetten dazu schlagend: „Beglücktes Weib! Welch Heil lächelte dir heute früh schon entgegen beim Aufstehen von deinem Ruhelager! Erfüllt sind deine Wünsche, du siehst ihn wieder! . . . Du weisst es jetzt, dass er dich anbetet . . ." Und hiezu wieder die Kehrseite: Marfisa's, der thränenreichen Doppelwittwe — Wittwe durch den seligen Verlust ihres Seligen, und Herzenswittwe durch Fernando's Treubruch — vorwurfsvoll leidenschaftliche Scene mit dem zurück- doch nicht zu ihr zurückgekehrten Liebesflüchtling! Für Spott, grausam höhnenden Spott muss sie mit uns Fernando's Reueversöhnung, Abbitte, und gar Liebesbekenntniss halten.**) Heftig weinend will sich Marfisa losreis-

*) Unter diesem Namen gab Lope de Vega seine satirischen Gedichte heraus. Der Burguillos wird uns noch unter die Feder laufen. — **) „Trotz aller meiner unglücklichen Thorheiten" — ruft er hingestürzt zu Marfisa's Füssen — „sollst du meine wahrhaftige Liebe seyn und bleiben!"

sen, ihm das „unschuldige Geschöpf" empfehlend, das „ein Unterpfand ihrer Treue" seyn sollte, und von dessen Existenz wir zum erstenmal hier und so nebenbei erfahren. „Bleib', süsse Herrin! bleibe noch bei mir" — jammert Fernando — „mindestens verlasse mich nicht in Thränen!" — Marfisa stürzt davon. Den grellen Widerspruch seines Dorotea-Jubels mit diesem plötzlichen Aufflammen eines zu lauer Asche, wie es bisher schien, ausgekühlten Magen-Liebesregung für Marfisa, man könnte ihn vielleicht psychologisch, nicht etwa durch die angeblichen Widersprüche im menschlichen, leidenschaftlich erregten Herzen — dem ein contradictorisch absoluter Widerspruch im Fühlen so unmöglich wie im Denken, und die Leidenschaft lebt und wirkt so unverbrüchlich und logischen Gesetzen gemäss, wie das Denken — doch könnte man Fernando's plötzlichen Umschlag aus dem vom „unschuldigen Geschöpf", als dem einzigen Funken unter der lauen Liebesasche, gefachten Vatergewissen erklären — man könnte dies, wenn das Motiv irgendwie in dem Romandrama betont wäre; wenn namentlich Fernando selbst im folgenden Gespräch mit Julio (IV, 8) auf das Motiv Bezug nehmen würde. Welche Gründe zum jähen Absprunge von Dorotea, zurück zu Marfisa, bringt aber Fernando vor? „Dorotea schien mir nicht die nämliche zu seyn, die in der Entfernung meinen Blicken vorschwebte; sie war in der Wirklichkeit jetzt weder so schön, noch so anmuthsvoll, noch so geistreich .... Früher entzündete mich der Gedanke, sie sey in Don Bela verliebt; die Einbildung, dass beide in gegenseitig erwiedernder Liebe lebten, machte mich wahnsinnig; sobald ich aber erst einsah, sie sey gezwungen worden ...; sobald ich mich überzeugte, sie leide Kummer ...; sobald ich — aus ihrem Munde vernahm, dass sie nur mich wahrhaft liebt, dass sie mich den einzigen Gegenstand ihrer Gedanken, ihren Gebieter, ihre erste Liebe nennt; so schwand auch von meinem Busen die schwer lastende Bürde, meine Augen gewahrten andere Dinge, meine Ohren vernahmen andere Worte; so sehr fühlte ich mich umgeändert, dass bei dem Herannahen der Stunde unseres Scheidens diese mir nicht allein gar keinen Schmerz erregte, sondern dass ich mit jedem Augenblicke mehr Dorotea's Entfernung herbeiwünschte." *) Fernando's von allen Liebesgluthen durchwehte, und so geschilderte Leidenschaft für Dorotea, sie erkaltet plötzlich zur Abneigung, zum Widerwillen und Ekel, woran? An ihrer treuen, innigen Liebesgluth! An der widrigen, ihm fatalen Ueberzeugung, dass er ihr einziges Gut, ihr Abgott! ihr Alles! Es giebt, ja es giebt, allen Engeln sey es geklagt! es giebt Herzen von solcher abscheulichen Verkehrtheit, von so bizarr hysterischer Tücke, von so ver-

*) pero en viendo que — me llamaba su verdad, su pensamiento, su dueño y su amor primero, así se me quitó del alma aquel grave peso que me oprimia ... de suerte que quando llegó la hora de partirse, no solo no me pesó, pero ya lo deseaba.

stecktem Kitzel zur Perfidie, Herzen, die, wie die eisigen Teufel im Höllenfeuer, von aussen flammen und brennen, aus deren Innerstem aber die eisigste Selbstsucht, der frostigste Hohn grinst gegen die wahrhafte, durch und durch vom himmlischen Feuer erglühte, und einzig nur für sie, für solche eingeteufelte Canaillenherzen, allaufopferungsselig glühende, sich verzehrende und ach, verblendete Liebe; geblendet von jenem äusserlichen Lustfeuer, dem satanischen Brillantfeuer sich heimlich kitzelnder Schadenfreude an gebrochenen Herzen. O über das unselige Selbstbekenntniss eines zwanzigjährigen Dichterherzens, einer leidenschaftlichen, fünf Jahre lang flammenden Dichterliebe, der ersten Jugendliebe eines grossen Dichters! Fernando's Motivirung und Beschönigung seines garstigen Liebesverraths in der Scene mit César (A. V, 3) missglückt gänzlich, indem diese theils nur eine Paraphrase des betreffenden Gespräches mit Julio ist, theils Aufschlüsse über seine Herzenswandelung giebt, welche die Abtrünnigkeit in einem noch schlimmeren Lichte erscheinen lassen.*) Die Bemäntelung seines Treubruchs mit Dorotea's Verhältniss zu Don Bela hat ein Loch, durch welches sein Schönthun mit Marfisa hervorschielt, und den Vorwand Lügen straft, und auch die angeblich wiedererwachte Neigung für Marfisa als eine trügerische verdächtigt, da er doch zugleich das Verhältniss mit Dorotea bis auf Weiteres fortsetzt; während diese den ihr von der Mutter und der Teufelsadvocatin, der Gerarda, aufgehalsten Don Bela nur widerwillig erträgt, und selbst dies blos infolge von Fernando's erster Lossagung, und aus gerechter Erbitterung über dessen niedrige Täuschung, um sich durch erlogenes Vorgeben bei Marfisa liebes Kind zu holen, und ihr Geld abzulocken, was freilich Dorotea nicht weiss, wir aber, weshalb uns denn auch Fernando's weiterer Grund zum Brechen mit Dorotea: ihr „Eigennutz", weil sie nämlich Geschenke von Don Bela annehme, geradezu unverschämt erscheinen muss, im Hinblick auf Fernando's, einen Dichterjüngling und Caballero ganz anders schimpfenden Eigennutz, den jenes lügnerische Goldabschwindeln von einer gekränkten früheren Geliebten bekundet. Was sollen wir nun vollends von Fernando's gegen Dorotea gemünzte Beschuldigung denken und sagen, von der Anklage: dass sie ihm „niedrigerweise eine goldene Kette mit einigen daran befestigten mexicanischen Münzen geschenkt", die sie von Don Bela erhalten! „Gleich als wären wir schon miteinander übereingekommen" — fügt er voll mora-

*) „Als ausgezeichneter Jünger hatte ich schon fünfmal den Cursus in der hohen Schule der Liebe durchgemacht, und entschloss mich, Marfisa zu lieben, ohne deshalb mein Verständniss mit Dorotea aufzugeben, bis fortgesetzter Umgang mit Marfisa und von ihr gewährte Begünstigung meiner Neigung, mich gänzlich von meinem früheren Rausche geheilt haben würden." Stellt ein zartfühlendes, ein Dichterherz, ja nur ein gutes ehrliches Herz solche Kettenrechnungen an, um eine mit allen Seelenfasern ihn umfassende Geliebte abzustreifen?

lischer Entrüstung hinzu — „dem Indier die Haut abzuziehen oder ihm mindestens doch seine Federn auszurupfen."*) „Niedrigerweise!" Seine Annahme der Kette schlüpft an dem Schandpfahl „niedrigerweise", unvermerkt vorbei. Und „als wären wir übereingekommen!" Als ob Fernando's weitere Auslassungen nicht eben wahrheitsgetreue Berichte über das allerdings zwischen ihm und Dorotea's Mutter stillschweigende Uebereinkommen, systematisch betriebene Berupfen und Ausziehen des Indianers wären! Wobei Fernando, als „Hausarmer" vermummt**), redlich mithalf. Zu gleicher Zeit liess Dorotea's „Hausarmer", der in Gemeinschaft mit ihrer Mutter dem Indianer die Haut abzog, sich mit Hemden von Marfisa versorgen. Ein Hemd ward zum Nessushemde, nicht für Fernando, sondern für Dorotea, da es, wie mit allen Feuern der Eifersucht durchtränkt, bis tief in's Herz hinein verzehrte. Nun war Dorotea's Herz wie die sprüchwörtliche, so oft gequetschte Citrone, bis auf den letzten Tropfen ausgepresst und konnte mit gutem Gewissen ein- für allemal fortgeworfen werden!***) „Beharrtest du" — fragt César, des Fernando's Erzählung mit obligaten Citaten aus alten und neuen Schriftstellern illustrirend — „beharrtest du von der Zeit an in deiner Liebe zu Marfisa?" — Fern. „Mit dem feurigsten Eifer dankte ich dieser dafür, dass sie den Tempel meiner Heilung, das Schutzbild meiner Rettung und die letzte Zuflucht bei meinem Unglück gewesen war." César. „Ist es denn möglich, dass die Liebe zu Dorotea keine Spur bei dir zurückgelassen hätte?" Fern. „Kaum nur solche Narben, als Verwundungen zurückzulassen pflegen."

Und solcher Art wären Lope's Empfindungen, Ansichten und Ueberzeugungen über Liebesleidenschaften, Liebesverpflichtungen gewesen? Lope's, dem wir vorweg das zartfühlendste, naturlauterste Dichterherz vor allen spanischen Poeten anrühmen durften? Der ein Liebesverständniss besass, dessen Feinsinn und Adel jede seiner Dichtungen bezeugt? Und nirgend ein Bedauern, ein Reuegefühl, eine Seufzer-, eine Thränenspur

---

*) — alcancé bajamente una cadena y algunos escudos naturales de Mejico, como si ya fuéramus á la parte del desollamiento indiano, ó por lo menos, horros. — **) „— und es ging so weit, dass man mich gar nicht anders als den „Hausarmen" nannte, worin man auch vollkommen Recht hatte, denn Don Bela war der Reiche des Hauses, und so war jene Verzauberung (des reichen Indianers) unter uns vertheilt" (que asi estaba repartido aquel encantamiento). — ***) „Dorotea gerieth völlig in Flammen, wollte aber dennoch endlich — sich damit begnügen, dass ich das fragliche Hemde ihr ausliefere oder vor ihren Augen in Stücke zerrisse. Diese Genugthuung betrachtete ich als die unwürdigste Verletzung meiner edelmüthigen Marfisa, und weil kein anderes Mittel zu Dorotea's Befriedigung hinreichen wollte, achtete ich die Wiederaussöhnung mit ihr eines so grossen Opfers nicht werth."

um die so rücksichtslos aufgeopferte Dorotea, deren Geistes- und Gemüthstrefflichkeit in ihm einen so dichterisch-begeisterten Fürsprecher und Verherrlicher gefunden? Bei der es nur ein Wort, einen Wink gekostet hätte, um sie an sein Herz und seine Geschicke auf ewig zu ketten! Und die er allein, das gemeine Spielen mit ihrer Liebe, der gewissenlose Trug, die frevelhafte Doppelstellung zwischen zwei Maitressen, die selbstsüchtig niedrige Mitschuld an der gemeinschaftlichen Ausbeutung des Don Bela, diesem, aus Verzweiflung ob seines, Fernando's, Lieblosigkeit und Verrath, in die Arme trieb! Nein und aber nein! Um Lope's Dichterglorie willen, um der Ehre einer ersten Dichterherzensliebe willen, die selbst einen unwürdigen Gegenstand durch die Herrlichkeit ihrer Leidenschaftsfülle zu adeln, zu heiligen vermöchte, und die ein Wesen, wie er Dorotea schildert, vor aller Welt als hochberechtigt neidenswerthes Besitzthum und höchstes Lebensglück weiht und segnet; — um der Idealität willen, die Lope, und Er vorzugsweise von allen spanischen Dichtern, über die Frauen in seinen Dramen ausgiesst; über die Frauen allein ausgiesst, die er, der begeisterte Frauenlob, der grösste Weiberherzenskenner und Ergründer — gegen seine sonstige, mehr einer realistischen Behandlung zustrebende Kunstmanier zu charakterisiren — die er aus den naturgetreu gehaltenen Figuren in seinen Dramen als höhere Wesen gleichsam, heraushebt, sie mit dem Glanze einer heroisch seelenvollen Weiblichkeit verklärend, — in Rücksicht auf diese poetisch hehre Transscendenz, die seine Frauenideale ausstrahlen, dürfen, wollen wir nicht glauben, dass — die Authenticität der thatsächlichen Lebensgeschichte Lope's unangefochten — dass die in seinem zu Selbstbekenntnissen dramatisirten Liebesroman dargelegten Ansichten, Erörterungen, Auslassungen über sein Liebesverhältniss zu Dorotea und die Beweggründe seines Bruches mit ihr die wirkliche Jugendgeschichte seines Herzens seyen. Können wir doch zum Glücke den klaffenden Widerspruch zwischen Lope's in seiner Lebensreife bekundeter Sinnesart und Handlungsweise, und seinem Verhalten als Liebes-Galan, Fernando; den Widerspruch zwischen den sich selber im Dorotea-Roman unterlegten, schmutzigen Antrieben, und den Motiven, durch die er, als Dichter, seine in ähnliche Lage gestellten dramatischen Personen sich bestimmen lässt, in dem Drama: 'La hermosura aborrecida'*) „Hass für Liebe", z. B., wo ein Gatte seine Frau, ein Muster von Eheweib, ein Wunderweib von Schönheit, Tugend und Gattentreue, in dem Maasse verabscheut und mit dem grausamsten Hasse verfolgt, als sie ihn liebt, anbetet und vergöttert — können wir doch diese Widersprüche in seinen Ansichten über dergleichen zu dramatischer Sühne in den übrigen Stücken gebrachte Herzensphänomene, verglichen mit der inbezug auf sich selbst, als Liebeshelden, in der Dorotea durchgeführten Motivirung, — können wir doch, glücklicherweise, den grellen Widerspruch aus beiherwirkenden Einflüssen, aus Absichten erklären und lösen, die ausserhalb der Beweggründe, der Gesinnung

*) „Die verabscheute Schönheit."

und Gemüthsart des jugendlichen Liebeshelden in der Dorotea lagen und die der Dichter und Autobiograph erst später und nach und nach in sein, wie uns bekannt, mehrfach überarbeitetes, und durch Zusätze bereichertes Romandrama hineintrug; und zwar mit dem Vorsatze hineintrug, der dialogisirten Jugendgeschichte den Charakter schonungsloser Selbstbekenntnisse aufzudrücken, mithin in ascetischer Absicht, als auferlegte Selbstkasteiung und nachträgliche, ob seinen Jugendsünden, vollzogene Selbstgeisselung; wie er, wenige Stunden vor seinem Tode, sich mit der Poenitenzdisciplin, der Bussgeissel, peitschte, so dass die Blutspuren an der Wand seines Sterbezimmers sichtbar blieben. Der Poenitenz-Gedanke in der 'Dorotea', den die Jugendlichkeit und Unreife des Liebeshelden nicht zu voller Austragsbusse an dessen dramatischem Endgeschicke bringen konnte, hielt sich gleichsam dafür durch Anschwärzung der Liebesmotive schadlos, mit unbeirrter Selbstaufdeckung und Darlegung von Lope-Fernando's unwürdigen Kränkungen der innigsten und unbedingtesten Mädchenliebe die Selbstgeisselung vollstreckend, so dass die Blutspuren der Bussmoral des Stückes, dem Helden unbewusst, an den Dialogen haften blieben; der Bussmoral: dass eine leidenschaftliche, wildsinnliche, durch kein göttliches Gebot berechtigte, von menschlichen und göttlichen Satzungen vielmehr vervehmte Liebe in's Verderben reisse, die Reinheit und Heiligkeit der Antriebe beflecke, die sittlichen Beweggründe verpeste, das jugendliche Gemüth zerrütte, und die Betheiligten in einen Abgrund von Frevel, Verbrechen, Mord und Schande stürze; dass daher auch die Losreissung aus solchen Banden, als einzige Seelenrettung, geboten sey, und dass sie dem jugendlichen Dichter und Selbstbeichtling die Absolution für sein künftiges, bussfertigeres Leben ertheile. Eine mönchische Katharsis, die selbst jene, eben angedeutete, vom Dichter intentionirte dramatische Schuldbusse: die Sühne des Sittengesetzes, in die Mönchskutte vermummt; eine als Kirchenstrafe verhängte Katharsis, die das Drama, das den Hauptschuldigen mit heiler Haut entlässt, während die durch ihn Unglücklichen zugrunde gehen, — die das Drama, als poetisches Vergeltungsspiel, in demselben Verhältniss schädigt, als sie vielleicht dem ascetischen Grundgedanken des Dichter-Familiaris der heil. Inquisition zugut kommt, und dem Genie und Ruhme des Dichters so viel Gewicht raubt, als sie den Geisselschlägen seiner Disciplin zulegt. Oder sollte dem Dichter und seinem Genie die Genugthuung etwa aus der beabsichtigten kunstreichen Analyse solcher Liebe und ihrer Beweggründe, aus der so herzenskundig entwickelten Psychologie der unbändigen zucht- und gesetzlosen Liebesleidenschaft erblühen? So fein, correct und scharfsinnig diese Psychologie sich auch im Romandrama erweisen mag, so verstösst sie doch gegen das Grundgesetz eines dramatischen, eines Vergeltungsgedichtes: dass diesem nämlich die endgültige, Vergehen und Busse zu reinem Austrag vermittelnde Katharsis mit Nothwendigkeit entspringe, zu gröblich, als dass eine solche Hermeneutik mit ihrer noch so zersetzenden Herzensdialektik dem verirrten Dichtergenie unter die Arme zu greifen vermöchte. Ja das psychologische

Bestreben, aufkosten der poetischen Läuterung der Leidenschaften, rächt sich durch die verfehlte Dialektik selbst, die sich in unserem Romandrama nicht in dichterischer Entwickelungsweise, that- und situationsanschaulich, sondern didaktisch und exegetisch befriedigt. Aus diesem Widerstreit, nicht dramatischer Conflicte, sondern unausgleichbarer Incongruenzen einer missverstandenen Poetik, welche Roman und Drama, akademische Erörterungen und Abhandlungen de omnibus rebus et quibusdam aliis, u. a. auch über Begriff und Wesen der Liebesleidenschaft, und die dramatische Entwickelung dieser Leidenschaft zusammenkoppelt, kurz Dialoge zu einem dramatisirten Roman ineinanderschachtelt, der ein Pandämonium aller doppelsichtigen Parallelismen der spanischen Anschauungsdualität und Formgebung zu seyn scheint — aus diesem Sammelsurium von allerlei am dramatischen Faden, gleich parallelseitigen Krystallen, anschiessenden Bestandtheilen ergiebt sich das überraschende für den grössten poetischen Schöpfergeist der Spanier compromittirende Resultat: dass Lope's Romandrama 'Dorotea', nicht blos seinem dramatisch-poetischen Gehalte und seiner Form nach, dass es auch in dem Punkte, den es am schärfsten betont: in psychologischer Entwickelung der Leidenschaft, nicht minder als in poetischer Sühn- und Läuterungskraft weit unter der 'Celestina' zu stehen kommt, so dualistisch ungemäss und unzukömmlich die Katastrophe in Cota-Roja's Tragikomödie uns auch erscheinen mochte. Sehen wir uns denn die Katastrophe in Lope's 'Dorotea' ein Weilchen darauf an. Sie erfolgt nicht nach dramatischen Gesetzen, aus der Handlung und Leidenschaft; sie schiebt sich bloss dem Dialogenwuste an, und das nicht einmal Roman-, geschweige denn Drama-gemäss, sondern lediglich dialogisch, conversationsweise, und auch in dieser Form nicht als unmittelbares Ergebniss und homogener Anschluss an die bis dahin durchgesprochenen Ereignisse, nein, die Katastrophe hängt dem dramatisirten Liebesroman hinten als angenestelter, aus unterschiedlichen Nebenkatastrophen zusammengebundener Zukunftszopf, den der weitschweifige Gesprächsroman, wie dort in Chamisso's Zopfgedicht der wunderliche Kanz, nach vorne zu versetzen, sich vergebens um den Absatz schwenkt und schleudert: „der Zopf, der hängt ihm hinten", und nicht angewachsen wie jener, vielmehr nachträglich erst, aus den allmälich während eines ganzen Lebenslaufes durch Schicksals-Nackenschläge verlorenen Haaren geflochten. Von seinem mit Citatengelehrsamkeit bespickten und gleichsam überfederten, und auch in der Astrologie wohlbeschlagenen Freunde, César, lässt sich Fernando aus den Sternen das Katastrophenhoroskop, sich und dem dramatisirten Roman 'Dorotea', stellen. Neben Fernando's speciellen Zukunftskatastrophen laufen noch die anderweitigen, den erörterten Begebnissen des Romandrama's jedoch gleichzeitigen Katastrophen der übrigen Personen einher, mit denen dasselbe tragisch verläuft. „Blass, verstört, ausser sich, mit thränenden Blicken" meldet Diener Laurencio, zu deutsch Lorenz, den zu einem Kaffeekränzchen vereinigten und gemüthlich plaudernden Frauen: Dorotea und deren beiden „Müttern", Mutter Teodora und Mutter

Gerarda, den Tod seines Herrn, Don Bela; dessen gewaltsamen Tod, wodurch erfolgt? Durch Zweikampf etwa? Mit Fernando, wie man glauben könnte, und ein und anderer Biograph Lope's auch vermuthet hat, — oder sonst als Opfer eines aus den Vergnügungen entsprungenen Missgeschicks? Nichts von alledem! Don Bela, Dorotea's angekuppelter Gatte, wird von zweien ausserhalb jeder Beziehung zum Stücke stehenden namenlosen Caballeros erstochen, denen er sein Pferd zum bekannten spanischen Wettpreisspiele, Juego de Cañas*), „Rohrspiel", geliehen, welches Pferd der Hufschmied unglücklicherweise vernagelt hatte, wodurch das Pferd für das Spiel unbrauchbar wurde. Die beiden Rohrspieler schieben das vernagelte Pferd dem gutmüthigen Verleiher, Don Bela, in den Schuh, suchen ihn auf und stechen ihm ohneweiteres ihre Degen in den Leib. Dorotea fällt mit dem Ausruf: Jesus Maria! bewusstlos nieder. Mutter Gerarda eilt hinaus Wasser holen, fällt auf der Treppe hin, bricht sich den Schädel entzwei, während der Krug in ihrer Hand unversehrt bleibt, ein Wunder, woraus Celia der Kupplerin „Heiligkeit" folgert**) und die Seligsprechung dieser „Professorin der Liebe", dieses weiblichen „Seneca der Techtelmechtel", erwartet. Dorotea kommt wieder zu sich, um in Thränen über ihr Geschick sich aufzulösen. Mutter Teodora ringt über den Meuchelmord des „indianischen Alexander den Grossen", über den „freigebigen Caballero" die Hände. Mutter Fama, die sich als Dea ex machina einstellt, richtet die Schlussermahnung an die Zuschauer: „Verehrte Versammlung: das ist die Dorotea. Solches Ende nahmen Don Bela, Marfisa" (in Don César's Zukunftskatastrophe) „und Gerarda. Was übrig bleibt, sind Don Fernando's Leidensgeschicke. Der Dichter wollte gegen die Wahrheit nicht verstossen, weil er ein wirkliches Ereigniss vor sich hatte. Hat er seine Absicht erreicht, achtet auf das Beispiel und die Moral, um derentwillen das Stück geschrieben ward und schenkt ihm Beifall." ***) Das Ejemplo, die Moral des Romandrama's trägt nun als Schlussgesang der Coro del Ejemplo in Alkmanisch-Euripideischem Versmaass vor, die Warnung vor der Liebe einschärfend, die nur Unheil zur Folge habe; je grösser die Liebe, desto grösser die Gefahr; jedes Entzücken ist wehvoller Schmerz, jedes Vergnügen Qual, da selbst

*) Rohrwerfen zu Pferde, wobei das geschickte Ausweichen den Siegespreis bestimmte, welcher in einem von der Herzensdame gestickten, am Aermel vom Sieger zu tragenden Beutel bestand. — **) „Reposa en paz, catedrática de amor, Séneca del concierto ... Nunca creí, como ahora la santitad de Gerarda." — ***) La Fama: Senado, esta es la Dorotea, este fin tuvieron Don Bela, Marsfisa y Gerarda: lo que resta fueron trabajos do Don Fernando. No quiso el poeta faltar á la verdad, porque lo fué la historia. Si ha cumplido con el nombre, advertid el ejemplo á cuyo efecto se ha escrito, y dadle aplauso.

die aufrichtigste Liebe sich in Abscheu verkehre. „Betrachte ich das tragische Ende der buhlerischen Liebe, so schildere ich" — (singt der Exempel-Coro im Namen des Dichters) — „nicht blos das Vergnügen, sondern dämpfe die Lust mit spruchweiser Lehre und ziehe aus Trug und Täuschung eine heilsame Moral."*) Schön und vortrefflich! Nur müsste diese Weisheit des novellisirenden Coro thatgestaltsam durch die Dichtung selbst ergossen seyn und nicht als jene Malerunterschrift am Bilde prangen: „Das ist ein Bock", und auch nicht, als Schlussdeukzettel, der Dichtung aus dem Munde hängen. Zur vollen Bekräftigung unserer obigen Bemerkung, dass der Dichter der 'Dorotea' sein beabsichtigtes Sittenbeispiel in die Mönchskutte vermumme, fügt er nach einer abschliessenden Zeile die Bemerkung hinzu: „Alles was die Dorotea enthält, unterwirft sich der Verbesserung der heiligen römisch-katholischen Kirche und der Censur des Vorgesetzten, von dem ersten bis zum letzten Buchstaben"; unterschrieben: Frey Lope Félix de Vega Carpio.**) Citatenprass und Sprichwörterkehricht durcheinandergemengt; autobiographische Selbstgeisselung auf dem Doppelrücken einer Zwillingsmissgeburt von Romandrama vollstreckt,

---

*) Este fin á tus desvelos,
Loca juventud, alcanza,
Porque amor engendra celos,
Celos envidia y venganza;
Así marchitan los cielos
La mas florida esperanza.

Quanto el ejemplo es mayor,
Provoca á mas escarmiento;
Todo deleite es dolor,
Y todo placer tormento;
Que el mas verdadero amor —
Se vuelve aborrecimiento.

Cuando del amor lascivo
El tragico fin contemplo
No solo al deleite escribo,
Pero sentencioso templo
La doctrina en lo festivo,
Y en el engaño el ejemplo.

**) Todo lo que contiene La Dorotea, se sujéta á la correccion de la Santa Católica Romana Iglesia y á la censura de los mayores, desde la primera hasta la ultima letra.

Frey Lope Félix de Vega Carpio.

dass keiner der uns bekannten Geschichtschreiber der spanischen Literatur diese für Lope's kritisches Verständniss und Poetik, und auch für den Zeitgeschmack wichtigen Scenen benutzt hat; selbst Ticknor nicht, der bis jetzt vorzüglichste Literarhistoriker des Faches.

Aus den unter unserem Textstrich aufgeschichteten Mängeln, Gebrechen und Verstössen in Lope's 'Dorotea' wider die dramatische Kunst, wider die poetische Composition überhaupt, treten gleichwohl manche kostbare Vorzüge zutage, gleichwie aus dem in Pondichery am Meeresstrande aufgeschütteten und verwesenden Haufen von Austerschalen lichte Perlchen zum Vorschein kommen.

---

der zwiegestaltige Liebesheld, ein 17—22jähriger Dichter-Caballero, zwischen zween Maitressen-Strohwittwen, wie jener vierhufig graugeborne Skeptiker zwischen den zwei Strohbündeln, eines um das andere aufgebend, und beide sich selber vom Maule wegkasteiend. Schuld und Sühue, Liebesfabel und Kirchenmoral, Rücken an Rücken zusammengebunden, wie Tasso's Olind und Sofronia am Ausstellungspfahl, oder, um ein gemässeres Bild zu brauchen: die dramatische Schuld das Ende des Stückes als Strafe in die Hand nehmend, wie ehemals lose Dirnen, Ehebrecherinnen, Kupplerinnen u. dgl. verkehrt auf den Esel gesetzt, mit dessen Schweif in der Hand den Schimpfritt halten mussten; das Schuldbewusstseyn, getheilt zwischen die Zwitterhelden, Lope-Fernando, dergestalt, dass Fernando die Schuld und Lope das Bewusstseyn auf sich nimmt; und die Katastrophe gar in getrennten Gliedern, wie die eines Bandwurms, abgehend, während der Kopf, der Hauptschuldige, unangefochten in den Eingeweiden des Stückes sich festsaugt, immer wieder neue Stücke, Band um Band zeugend, in erstaunlicher Selbstbefruchtung, und durch Gestirneneinfluss vorbestimmt, wie ja auch die Selbstfortzeugungen von Taenia solium und Bothryocephalus latus an den Mondwechsel astrologisch geknüpft sind — müssen hier nicht dem Stockblindesten die Augen aufgehen; muss ihm nicht aus der 'Dorotea', dem Selbstbekenntniss-Romandrama des grössten und fruchtbarsten Dichtergenius der Spanier einleuchten: dass es diesem nur beschieden seyn konnte, in einem seiner ersten Jugendstücke, und zugleich demjenigen seiner Stücke, das sich durch sein ganzes Leben hinzieht, das er, selbstgeständlich, immer wieder vornahm, fortwährend daran dichtend, und es durch Zusätze zu solcher Umfänglichkeit und Länge gliedernd — muss es einem Blindgebornen nicht einleuchten, dass nur dem vollständigsten und erschöpfendsten Ausdruck des poetischen Nationalgeistes vorbestimmt seyn konnte und in den Sternen vorgedeutet: den durch diesen kettenwurmförmig sich erstreckenden Paralleltypus als Selbstgeständniss-Dichtung von unabsehbaren Dialogengliedern darzustellen?!

Als solche aus den achtzig bis hundert in Fäulniss übergegangenen Scenen-Schnttthügeln und Schalenhaufen der 'Dorotea' ausgeschwitzte Perlen dürfen uns, nächst den schon gepriesenen eingestrenten lyrischen Gedichten und Liedern, die psychologischen Erläuterungen über das Wesen der Liebeslust und ihrer Motive, die analytische Physiologie der Liebesleidenschaft und der von ihr ergriffenen Herzen, gelten; die erste, unseres Wissens, womit ein dramatisch dialogisirter Roman die spanische Literatur bereicherte, wenn man die 'Celestina', die aber, losgelöst vom Dichter, objectiv und daher kunstgerechter sich entwickelt, und des Erzpriesters von Hita Parabelpoem ausnimmt, dessen Tendenz, von der epischdidaktischen Form des Gedichtes abgesehen, zwar gleichfalls in eine ascetische Spitze ausläuft, welche jedoch, wie die ägyptisch-syrische Spitzsäule, auf ein hierophantisches Phallus-Symbol hinweist; wogegen Lope's 'Dorotea' eine wirkliche kirchenbusshafte Läuterung der vulgivagen Maitressen-Liebe bezweckt, in Gestalt von dramatisch dialogisirten Selbstbekenntnissen, eine Art von Augustinischer Selbstbeichte, behufs Absage der ovidisch-heidnischen Ars amandi und deren Heilung und Heiligung mittelst eines mönchisch bussfertigen remedium Amoris, dessen dogmatische Moral der Schlusschor predigt. Die Perle aber, die dem Poeten Lope, nicht das Stück, die ihm sein fünfjähriges Liebeserlebniss selber abwirft, ist eine Frauenkenntniss, eine Seelen- und Herzenskunde weiblicher Liebesleidenschaft, ist eine Liebeswissenschaft, wie sie kein anderer Dichter vielleicht in so feiner Analyse, in so vielseitigem Formenwechsel und mit so frauenholder Meisterschaft, zur grösseren Verherrlichung des Weibes, poetisch gestaltet und verwerthet hat. Im Widerspiel hierin zum Erzpriester Hita, dem raffinirtesten Kenner, Psychologen und Schilderer profaner Frauenherzen, und Liebesränke und Liste, idealisirt Lope das geschlechtliche Liebeswesen zu einer hehren Innigkeit, die vor dem Liebesausdruck in Ritter- und Liederbüchern die Naturwahrheit, die opferfrohe, thatfreudige, die dramatische Feuer- und Wasserprobe bestehende Liebesbewährung, und vor der Behandlung der Liebe in den spanischen Komödien seiner Kunstgenossen das reizendste Gemisch von transscendenter Beseligung und hesperidischer Sinnengluth voraus hat. Die entgegengesetzte Liebeskunst und Meisterschaft werden wir

in Tirso de Molina's (Pater Tellez) Komödie glänzen sehen, der, als Frauenschilderer und Liebesmaler Lope's Antipode, einen Erzpriester von Hita der spanischen Komödie darstellt. So wäre denn Lope's fünfjährige Vasallenschaft in Dorotea's Liebesdienst eine Frauen- und Liebesschule für den 17 bis 22jährigen Dichterjüngling gewesen, die ihm und uns die schönsten poetischen Früchte trug, den Reinertrag, höchsten Gewinn und Feingehalt seiner Lebensstudien bildet, die unschätzbare Kronperle seines Dichtergenius und Dichterruhmes, die seinem ganzen übrigen Leben, Schaffen und Wirken in den Augen der Nachwelt Werth und Preis bestimmt, und es poetisch weiht. Und diesen wichtigsten Abschnitt in Lope's Leben hat sein frühester Biograph, Seelenfreund und Jünger, hat Montalvan uns verheimlicht! Uebersprang er à pieds-joints und mit festzugedrückten Augen, die er nur erst wieder vor Lope's Brautkammer aufschlägt, woraus der vergötterte Freund als Bräutigam seiner ersten Frau, Isabel de Urbina, Tochter des Wappenkönigs Don Diego de Urbina, hervortritt, strahlend im Ruhme seiner Erstlingsdichtungen, worunter die jüngste: der im Auftrage seines zweiten Gönners und Mäcens, des Herzogs Antonio von Alba, Enkels vom grossen Herzog-„Henker" Alba, verfasste Schäferroman: 'Arcadia', worin Lope diesen älteren Alba, Antonio's Grossvater, Schiller's „Henker Alba" und Goethe's Egmont-Henker, im 2., 3. und 4. Buche höchlich feiert. Wann, in welchem Jahre Lope de Vega die 'Arcadia' schrieb, das verschweigt Montalvan, der überhaupt jeder biographischen Zeitbestimmung gewissenhaft aus dem Wege geht. Da Lope's 'Arcadia' die Nachahmung von Cervantes', ihrerseits der 'Arcadia' des Sannazaro nachgeformten 'Galatea' (1584) an der Stirne trägt, dürfte sie wohl bald nach der 'Galatea' gedichtet seyn, wenn Lope's Schäferroman auch erst 1599 im Druck erschien, und möchte die Abfassungszeit in Lope's 23. Lebensjahr fallen, ein Jahr nach seinem Bruch mit Dorotea. Wie Cervantes von seiner 'Galatea', behauptet auch Lope von seiner 'Arcadia', sie sey eine wahre Geschichte. [1]) So viel ist jedenfalls

1) Im Vorwort zur ersten Ausgabe; in der Egloga an Claudio; in der Epistola in Juan de Arguijo und in der Vorrede zu den 1602 erschienenen 'Rimas'.

wahr daran, dass Herzog Antonio von Alba darin als allegorischer Hauptschäfer, auf höchstdessen eigenen Wunsch, auftritt, und dass er dem Dichter sogar bei seiner Silhouette als Storchschnabel gedient hat. Die Arcadia, grösstentheils in Prosa, ist mit Gedichten durchmischt, ähnlich wie die Dramen des Montemayor und die Galatea des Cervantes, überbietet aber Beide an metaphysischer Schwülstigkeit der allegorischen Beziehungen, Unangemessenheit der Hirtensprache, Unwahrheit des idyllischen Tons und Charakters, jedoch auch an dichterischer Schönheit der Naturschilderungen, worin Lope der grösste Meister; wie er denn als Naturmaler, unserem Geschmacke nach, selbst sein Vorbild, den Garcilaso de la Vega, in Schatten stellt. Durchgelesen die fünf endlosen Bücher hat, vielleicht mit einziger Ausnahme des Herzogs Ant. v. Alba, wohl Niemand, um von den Literarhistorikern, den geschworenen Nichtlesern der Werke, die sie beurtheilen, zu schweigen. Was der verlässlich Belesenste derselben, Ticknor, darüber sagt, beweist, dass auch er nicht in Arcadien geboren, in Lope's Arcadien nämlich, und heimisch darin ist; dass er nur, wie Moses das gelobte Land sah, auf der Bergspitze seines 13. Abschnitts, auf den Zehen stehend und mit der Hand als Augenschirm, einen Blick darauf geworfen, nur dass er Lope's gelobtes Hirtenland, um den Vergleich mit Moses' Fernschau von vornherein abzuschneiden, nicht lobte. Wir aber, die wir, wie derselbe Moses den Jehova, die Geschichte der spanischen Literatur nur vom Rücken und über die Schulter dürfen flüchtig an uns vorbeiziehen lassen — wir loben, nachdem wir die fünf Bücher Arcadia durchgeblättert — preisen und loben Gott dafür, dass wir in's Innere dieses allegorischen Arcadiens von Amtswegen einzudringen nicht berufen sind. Was beim raschen Durchblättern — wie bei des eilfertig vorüberschlüpfenden Sausewindes Schütteln arkadischer Wipfel, an Eicheln oder Buchnüssen abfiel, beläuft sich auf Folgendes in nuce oder in glande.

1. Buch. Die Entenhirtin Belisarda, in deren Entenjungferstatt Schwanenjungfer-Federkleide irgend eine vornehme Salon-Doña steckt, liebt den Schäfer Anfriso, dessen Schafpelz, entsprechendermaassen, einen erlauchten Don einhüllt, muthmaasslich Lope's Gönner, den Herzog Antonio de Alba in höchsteigener Person. Denn Anfriso ist kein Geringerer, als des Arkas

Sohn, Sohnes von Jupiter und der Kallisto, die bekanntlich als Bärin am Himmel glänzt, und deren Sohn Arkas der Landschaft, dem gelobten Lande der Schäferpoesie, und pastoralen, allegorischtransscendenten Hyperlangweiligkeit, den Namen gab. Belisarda verabscheut den ihr von ihrem Vater, Clarinardo, als Bräutigam aufgedrungenen Schäfer, Salicio. Hinter diesem ersten und Hauptheldenpaare des Arcadia-Romans, hinter Anfriso und Belisarda, wandern im spanisch-arkadischen Enten- oder Gänsemarsch andere Liebespaare daher: Schäferin Leonina mit Schäfer Alcino; sie: Freundin der Belisarda; er: des Anfriso Freund. Hinter dem zweiten ein drittes Liebespaar: Schafhirtin Isabella und Ziegenhirt Menalca, ein italienischer Schöngeist-Lämmerhirt oder schmachtender Abruzzenwolf im arkadischen Schafpelz. Diesem Paare auf dem Fusse folgt ein wunderliches als zwei arkadische Ziegenhirten oder Böcke gesselltes, verschmähtes, also negatives Liebhaberpaar, Galafron und Leirano, letzterer noch dadurch ausgezeichnet, dass er Amor's Köcher als regelrechten Höcker auf dem Rücken trägt, und Amor's Bogen, nicht blos, wie der Kalmüke den seinigen auf dem Rücken, sondern mit diesem zu Einem gekrümmten Rücken verwachsen.[1]) Dafür, dass er mit letzterem die grausame Belisarda ansehen muss, hält er sich durch einen mit dem Genossen Galafron geächzten Wechselgesang schadlos, worin jede folgende Strophe den letzten Vers der ihr voraufgehenden als ersten aufnimmt; ein metrisches Formsymbol ihres Doppelgeschickes, dass Belisarda nämlich Beiden den Rücken zukehrt[2]), den schönen Arm um den zärtlich

---

1) „pues teniendo el desgraciado talle que tu puedes juzgar" bemerkt Leirano selbst gegen seinen von Belisarda verschmähten Mitbruder in Anterote. — 2) Das erste Paar Strophen von dieser Liebesantistrophe als Muster:

Galafron.

Destas montañas la soberbia frente
Igualará la yerba deste llano,
Y deste humilde rio la corriente
Los campos del cristal del Oceano;
Al scita abrasará calor ardiente,
Y al indio en el rigor de su verano

geliebten Hals ihres Anfriso geschmiegt. Um noch ein paar Probestreifchen von den in Lope's 'Arcadia' eingestreuten, trotz ihrer Beiläufigkeit aber als goldene Flitterchen auf dem Haderlappen einer Feldscheuche zu betrachtenden metrischen Zierrathen

---

Cubierto se verá de nieve fria,
Si se ablandáre la enemiga mia.

Leirano.

Si se ablandáro la enemiga mia,
Ablandaráse del eterno fuego
El fuerte muro, que mover solia
La tierna voz de aquel amante ciego;
Clara será la noche, escnro el dia,
El aire tendrá cuerpo, el mar sosiego;
Porque ya mi temor tiene por cierto
Que cnando se blandáre seré muerto.

Galafr.

Que cuando se ablandáre seré muerto
etc. etc.

Galafr.

„Es müssten stolzer Berge braune Bogen
Zu Triften werden, die in Ebnen ruhten;
Des Kieselbaches sanft gefurchte Wogen
Zu weiten Oceans krystallnen Fluthen;
Der Sonne Feur, zum Nordpol hingezogen,
Verliesse Hindu's Volk; statt Flammengluthen
Fühlt's Schnee und Eis, und müsste zitternd frieren;
Könnt' ich die Feindin meiner Seele rühron.

Leir.

Könnt' ich die Feindin meiner Seele rühren,
Dann könnte ich das ewige Feu'r bezwingen,
Wio Orpheus einst des tiefen Orcus Thüren
Sich öffneten, durch seiner Liebe Singen:
Tag würde Nacht; Licht wär' bei Nacht zu spüren,
Luft würde Körper; still der Meerfluth Ringen;
Doch sagt mir Furcht: ich werd' es nie orreichen;
Nur Tod allein vermag sie zu erweichen.

Galafr.

Nur Tod allein vermag sie zn erweichen . . ."
(Nach der Uebers. v. Richard.)

vorzulegen, wählen wir noch einige Ströphchen aus dem Liebeslied aus, das den Polyphem unseres Hirtenromans, den Riesen Alsatio, der als Menalca verkappte italienische Abruzzenwolf der Nymphe Crisalda, dieses arkadischen Polyphem „Galathea", vortragen lässt, die beim Anblick des Galan von Grösse eines Berges mit dem Schreckensruf in Ohnmacht fällt: „Welcher bösgesinnte Gott hat mich den Armen meiner Eltern entzogen, damit ich mein Grab unter deinem Körper finden sollte?" [1]) Jede der vierzeiligen Romanzenstrophen (Asson. e—a) enthält zwei die Reize Crisalda's spiegelnde Naturbilder, und jede siebente Strophe jene, von Calderon besonders in seinen Schauspielen gehegte und gepflegte Recapitulation aller über die Schöne ausgeschütteten Gleichnisse, worin sich, wie in den fallenden Tropfen der Wolke der eine Regenbogen, sämmtliche Bilderspiele, als Huldigungsnimbus, malen. [2])

1) „¿ Cual Dios a ser sepultura de tu cuerpo, de los brazos de mis padres mi ha traido?"

2) El Gigante á Crisalda.

Cuando sale el alba hermosa
Coronada de violetas,
Crece el crepusculo al dia
Por contemplar la belleza.

La luz de la tuya envidia,
Que el norte á tus ojos llevas,
Adonde es para los mios
Ocaso tu longa ausencia.

No hay planeta que contigo
Indignado el rostro tenga,
Ni resplandor que se igualo
De las tuyas á tu esfera.

Las nubes del occidente
Menos bordadas se muestran;
El cielo cuando te mira
De quo te formó se allegra.

El sol a Jupiter dice
Que eres el sol de la tierra,
E que aumentas con tus ojos
Las minas de su riqueza.

Das 1. Buch führt noch einen verrückten Schäfer, Celio, ein, aus Liebe natürlich verrückt, seitdem seine Schöne, die Schä-

---

La luna de ti celosa,
Que te da mas lúz se queja,
Hasta las estrellas grandes
Que parecen mas pequeñas.

Alba, crepusoalo, dia,
Luz, norte, ocaso, planetas,
Resplandor, esferas, nubes,
Cielo, sol, luna y estrellas.

Unas se allegran y otras se querellan,
Que adonde sales tû se esconden ellas.
etc. etc.

Das Estribillo (Schlusscopla), das die letzte Strophe jeder solchen Gruppe abschliesst, besteht aus zwei Elfsylblern mit der Assonanz.

„Wenn die erste Morgenröthe
Hold erscheint im Veilchenkranze,
Hellt sie auf zu reichrem Lichte
Dich zu schaun im Schönheitsglanze.

Tag beneidet süsse Reize
Die aus deinen Augen strahlen,
Aber deine kalten Blicke
Bieten mir nur herbe Qualen.

Wenn Planeten dich erblicken,
Giebt es keinen, der nicht zagte,
Weil nicht eines hellster Funkel
Deinen Glanzstrahl überragte.

Finstrer Abendwolke Drohen
Streckt vor deinem Blick die Waffen,
Und der Himmel lächelt freudig,
Weil er dich so schön erschaffen.

Dass du Sonne seyst der Erde,
Hörte Zeus die Sonne sagen!
Ja zum Reichthum hehren Gottes
Hat dein Auge beigetragen.

Mond, beim Glanz, den du verbreitest,
Fühlt nur eifersücht'ge Qualen;

ferin Jacinta, sich mit dem Hirten Ricardo verheirathet hatte. Das Wahnsinnsmotiv kommt bei Lope de Vega, in seinen Schauspielen namentlich, häufiger als bei allen anderen spanischen Dichtern vor, und auch in diesem Schäferroman lässt er den Celio was Rechtschaffenes unter den arkadischen Kühen tollen. Ferner zählt das 1. Buch eine förmliche Akademie von gelehrten Schäfern in dem arkadischen Thale auf: der „geistreiche Benalcio, ein tiefer Mathematiker und von allen Bergbewohnern als Orakel betrachtet; dann Celso, der Epigramme schrieb und diese mit zierlichen Blumenkränzen umschlungen an die Bäume befestigte; Cardenio endlich, der in jenen Fluren der Bäurischungezogene genannt wird, und dessen Scherzreden und Einfälle man als ganz eigenthümlich achtete." [1]) Der Witztölpel, der Bobo-Gracioso der schäferlich arkadischen Akademie. Wie uns denn, im Styl der allegorischen Pastorale zu sprechen, der arkadische Hirtenroman für einen Bastardsprössling gilt, den der Schulpedantismus der Renaissance mit der italienischen Academia zeugte. Möchten wir doch den Idealtypus des Schäferromans, den von allegorischer Befleckung unentweihten, durch natürliche Empfindungen und dem Genre vollkommen angemessene Vorfälle musterwürdigen gefeierten Hirtenroman, Daphnis und Chloe [2]),

---

Sterne klagen, die verdunkeln
Unter deiner Lichter Strahlen.

Frühlicht, Morgenroth und Sonne,
Die Planeten, Mondschein, Abend,
Himmelsglanz und Wolkensphären,
Mond und Sterne, süss erlabend,*)

Sie freun sich bald und bald empfinden Qualen
Und schwinden all vor deiner Reize Strahlen.

1) El ingenioso Benalcio, sabio matematico y tenido por oráculo do aquellos montes; Celso, el que componía epigramas, y con curiosos festones las colgaba de los árboles, á honor de las musas; y Cardenio, que de todas aquellos riberas era llamado el Rustico, cujos donaires é mocencias se celebraban por únicas. — 2) Von Longus, Erotiker im 4. bis 5. Jahrh. n. Chr.

---

*) „süss erlabend" ist Flickreim, die Summirungsstrophe muss aus lauter Nennwörtern bestehen.

um seiner, im Verhältniss zum überwuchernden Umfange, Eintönigkeit willen, bei aller Deferenz vor der Goethe-Eckermann-schen Begeisterung für das „unvergleichliche“ Idyll in Prosa, als ein Product von fraglich-poetischem Werthe dahinzustellen uns erlauben. Ein Idyll soll eben nur ein „Bildchen“ des Natur- und Landlebens bedeuten, nicht einen von Nachahmungen primitiver Zustände, wie von Affen bevölkerten Urwald. Auch das arkadische Motiv hat seinen Prüfstein in Shakspeare's dahin zielenden Schauspielen, z. B. „Wie es euch gefällt“ u. a., gefunden. Der „melancholische Jaques“ in diesem Drama ist die satirische Figur der arkadisch-höfischen Waldeinsamkeits-Marotte, und Shakspeare der Hercules, der auch den Augiasstall des Schaf-, Ziegen- und Rinder-Arkadiens gereinigt hat.

2. Buch. Anfriso wird, infolge einer Intrigue seines von Belisarda verschmähten Nebenbuhlers, Galafron, von seinen Eltern nach einem andern Gebirgsthale Arkadiens verwiesen, wohin sein Freund, Silvio, ihm in die Verbannung folgt, eine Anspielung vielleicht auf Lope's Freund Claudio Conde, der sein Exil theilte. [1]) Auch tritt hier Lope selbst zum erstenmal unter seinem arkadischen Schäfernamen 'Belardo' auf, von dem Silvio ein unter ähnlichen Umständen gedichtetes Abschiedslied vorträgt. [2]) Des 2. Buchs ferneren Inhalt bestreitet: Eine Beschreibung des Festes der Flurgöttin Palas (Pales) und ihres Tempels, über alle Beschreibung lang; Belisarda's endlose Thränen, die Galafron, der lustige, frauenlose Hund von Schäfer — wie es herrenlose giebt — in einem ebenso langen Liede besingt, worüber selbst Belisarda einschläft; Leirano's, des buckligen Schäfers [3]), Lied von der Eifersucht; die Grabeshöhle mit den drei kunstreichen Denkmalen der drei grossen spanischen Feldherren: Don Gon-

1) s. u. S. 553. — 2) cuando templando Silvio su instrumento, y trayendo á la memoria una cancion de España que a éste propósito habia compuesto un pastor del Tajo ... Nachdem er es gesungen: Harto se parecia, dijo Silvio, la partida de Belardo, que así se llamaba el pastor español que compuso estas canciones, á la que ahora te amenaza ... — 3) Vielleicht die Schäfermaske des gleichfalls mit einer hohen Schulter begabten Dichters Alarcon, von dessen poetischen Fehden, u. A. auch mit Lope de Vega, unsere Geschichte noch wird zu sagen und zu singen haben.

zalo Giron;[1]) Marques de Santa Cruz, das aus einer Perlmutterschaale; und des berühmten Herzogs von Alba — aus Blutstein oder Blutporphyr? — nein, aber doch aus einem in die Farbe schillernden Steine gearbeitet: aus Carneol. Wie kommt diese Höhle mit den drei spanischen Mausoleen nach Arkadien und zu Zeiten des Arkas, des Sohnes der Bärin Kallisto? — darüber giebt uns der Schluss des 2. Buches keinen Aufschluss, da er mit Belisarda's alle Echos des Gebirges Menalos heiser schluchzenden Liebesklagen, und mit ihren die aus ihm entspringenden Gewässer überstrudelnden Sehnsuchtsthränen um den verbannten Anfriso die Hände vollauf zu thun hat. Das

3. Buch beginnt mit dem Echo zu Belisarda's Liebesjammer, mit Anfriso's Sehnsuchtsgesang, der sämmtliche Höhlen des arkadischen Berges Liceo[2]) und Wolfsschluchten füllt. Anfriso erhält die Nachricht von Belisarda's Zerstreungsreise nach Cylene, wo er sie zu sehen hofft, und trifft auch mit ihr auf einem daselbst gefeierten Hirtenfeste zusammen, von der gewöhnlichen, d. h. aussergewöhnlichen Beschreibungslänge, dergleichen nur in Arkadien möglich, dem Paradiese aller denkbaren Langweiligkeiten, dem Eldorado aller vor Gähnen stereotypen Kinnbackenkrämpfe, welche bei dieser Gelegenheit die schönsten Lieder, wahre Perlen, als Perlenzähne entblössen, und uns mit selbigen doch nur angrinsen können. Nun kaut gar Anfriso seine Liebesgeschichte dem Magier Dardanio vor. Von Dankbarkeit, dass er bei der Erzählung nicht Todes verblichen, durchdrungen, erwidert der Magier dieselbe mit einem Gegendienst von noch grösserer, wahrhaft zauberartiger Langweiligkeit, indem er den Anfriso in eine von Standbildern aller möglichen berühmten Männer nnd Frauen geschmückte Halle, die arkadische Walhalla, führt, welcher Männer und Frauen und Standbilder Ge-

1) Einer der Helden des Granadinischen Krieges, fiel in einem Gefechte bei Loja:

murió en Loja pelcando
que fue el valiente Giron.

Lop. d. Veg. Com. 'El Cerco de Santafé', Jorn. I. Esc. 1. — 2) Lykäos, Wolfsberg.

schichten der Magier dem Anfriso haarklein erzählt, von Romulus und Remus bis zum Herzog von Alba. Nachdem sich Anfriso von den Bildsäulengeschichten erholt, lässt er sich vom Zauberer, unter Mitwirkung des Teufels, seine Geliebte, Belisarda, natürlich auch nur standbildlich und als langweiliges Phantom, zeigen, fliegt mit ihr in die Höhe, um die Erde aus der Vogelperspective zu betrachten, und eine Weltkarte, als Ergänzung zu der, die in Lorenzo's Alexanderpoem der grosse Makedonier von einem Gambetta'schen Lügenschlauch herab erschaut und zeichnet.[1]) Sobald das Liebespaar wieder auf den Berg Cyllon niedergeschwebt ist, verwandelt der Magier den Anfriso in einen welken Greis, sich selbst, aus Bescheidenheit, in einen Esel, der ihn nach Belisarda's Dorf am Fusse des Berges Menalo trägt, wo Anfriso, unerkannt, auf dem Eselsrücken die Schöne belauscht, wie sie sich von dem Schäfer, Olimpo, besingen lässt, sich und ihre Reize. Anfriso, eifersuchtstoll, will mit dem Esel auf Olimpo losstürzen, wird aber von dem vierhufigen Zauberer flugs in den obersten Lufthimmel entführt, um seinen Eifersuchtswuthanfall in der kühlen Luftregion zu verdampfen. Was zu Lope's Zeiten der erfindungsreichste aller spanischen Dichter nicht alles ungestraft erfinden durfte, ja dafür auch noch nachträglich bis an die Wolken erhoben und bewundert ward.[2]) Columbus und Vasco de Gama bereicherten gleichzeitig die Weltkarte mit wirklichen Welttheilen und zahllosen Ländern und Provinzen, Colombo mit West-, Vasco mit Ostindien — wer jedoch den Vogel abschoss, mit seiner Mappa mundi aus der Vogelperspective, war der Dichter des 3. Buchs der Arcadia, von dem wir aber, zur Ehrenrettung Lope de Vega's, annehmen wollen, dass es der Magier Dardanio in seinem verzauberten Zustande geschrieben, auf seinem Ritt oder Trott in's alte romantische Land.

Das 4. Buch schildert Anfriso's aus Eifersuchtsverdruss und Belisarden zur Kränkung, mit der Schäferin, Anarda, angeknüpftes Liebesverhältniss: ein Motiv von dépit amoureux, das wir in Lope's Romandrama 'Dorotea' die Hauptrolle haben spielen und in den meisten seiner Schauspiele polychromatisch und kaleidoskopisch werden wiederkehren sehen.

1) Gesch. d. Dr. VIII. S. 397. — 2) Die 'Arcadia' erfuhr von 1598 bis 1617 zehn Ausgaben.

Das gedanken- und gehaltreichste Buch ist das letzte: Buch 5. Es schwingt sich bis zu einer Läuterungstendenz empor, einer Läuterung der Liebe, und obenein der spanischen, durch obligate Eifersucht und kleinliche Verstellungstücken recht eigentlichen Komödien-Liebe, einer an sich und grundinnerlich prosaischen und nur durch dialogische Kunst und Cancionero-Parfüm poetisirbaren Liebe. Doch diese transscendente Purification der Liebesleidenschaft vollzieht sie das 5. Buch der 'Arcadia' etwa innerhalb der Leidenschaft selber, dergestalt, dass sie aus der Larve der blossen Herzensintriguenliebe sich zur Psyche der wahrhaften, poetischen Liebe beflügele? In keiner Weise. Die Läuterung erfolgt vielmehr wie die Sühne, die wir den Dichter an ihm selbst vornehmen sehen: durch ascetische Entsagung der Liebe als einer profanen Leidenschaft, und Erstickung derselben, wie beim Dichter durch Busskutte und Bussgeissel, so hier mit dem wissenschaftlichen Studirpelz und mit dem Doctorhut. Die arkadische Profanliebe verklärt sich zu einer, im Geiste der italienischen Renaissance-Akademiker des 15. und 16. Jahrh., platonischen Liebe für die Wissenschaft, als die einzige „Befreierin." Welche Wissenschaft? Der Mystiker des 12. Jahrh. etwa? Theologische Wissenschaft? In Dante's „Göttlicher Komödie" zu einer wunderbaren Vergeistigung der idealen, transscendent-poetischen Frauenliebe und Verschmelzung derselben mit christlich-mystischer Gottesanschauung transfigurirt? Nein und nochmals nein! Lope's „Wissenschaft" sind die gang und gäbe Wissenschaften überhaupt nach dem Zeitbegriff: Schulwissenschaften, aber mit dem praktischen Zwecke, zur Tugend anzuleiten. Diesen Zweck verfolge auch sein Schäferroman 'Arcadia'. [1]) Aber mit einem stegreifartigen Sprunge aus den ersten mit

1) „Dadurch, ihr Schäfer, wird auch meine Erzählung dieser Liebesgeschichte nicht vergebens gewesen seyn, weil ihr nur um so strahlender und herrlicher den Werth der Tugend erkennen werdet, je näher ihr an den ihr entgegengesetzten Abgründen voll Finsterniss und Wirrungen standet": Asi, que, pastores mios, no havra sido en vano la narracion de mi amorosa historia, pues por ella vendreis ahora a conocer el valor de virtud mas replandeciente y hermoso, quanto mas cerca de las tinieblas y escuridades de su Contrario.

(Obr. Suelt. VI. Arc. libr. V. p. 376.)

nomenclatorischer Gelehrsamkeit vorweg überladenen und durch die kalte Bleilast innerer Unwahrheit, Geist, Herz und Geschmack plattdrückenden vier Büchern in das fünfte, das die Liebesirren und Wirren, die sich bei Anfriso bis zur Raserei aus Liebeseifersucht, bei Belisarda bis zur Eheschliessung mit dem rohen, ungestalten Schäfer, Salicio, aus Eifersuchtstücke, steigern, — das solches in den vier ersten Büchern gedroschene Wirrstroh zuletzt im Sinne einer mit der Aristotelischen Eudämonie verwandten, auf Wissenschaft und Tugendübung begründeten Glückseligkeitslehre [1]) zu sühnen vermeint. Eine poetische Sühne der vier ersten Bücher bewirkt das letzte nicht. Die ästhetischen Mittel, deren sich das 'Libro Quinto', der aretologische Deus ex Machina unseres Hirtenromans, bedient, sind eben so verzweifelt langweilig und akademisch-allegorisch verzwickt, wie die Erfindungen in den ersten vier Büchern, wie sehr auch die Weisheitszähne des Maschinengottes vor lauter goldenen Tugendlehren goldig gleissen mögen, so goldig, als hätten sie die Gräser in Candia wiedergekaut, die — so belehrt uns das fünfte Buch — die Zähne der auf Candia weidenden Schafe vergolden. [2]) Die Transfiguration oder Travestie des Liebeswahnsinns in Liebe zur Tugend und Wissenschaft bewirkt die Magierin Polinesta durch ihre erwecklichen Lehren in besagtem Tempel: „Liebe ist Wahnsinn", die spanische Liebe nämlich, insonders die der spanischen Komödie. „Liebe ist Müssiggang." [3]) Das Loos- und Traumbüchlein der arkadischen Pythonissin, Polinesta, worin die Sternbilder des Thierkreises den um ihre Schicksalsloose Fragen-

1) *κύριαι δ' εἰσὶν αἱ κατ' ἀρετὴν ἐνέργειαι τῆς εὐδαιμονίας — περὶ οὐδὲν γὰρ οὕτως ὑπάρχει τῶν ἀνθρωπίνων βεβαιότης, ὡς περὶ τὰς ἐνεργείας τὰς κατ' ἀρετήν. μονιμώτεραι καὶ τῶν ἐπιστημῶν αὗται δοκοῦσιν εἶναι.* (Arist. Eth. ad Nicom. I. c. X.)

Diesen grossartig höchsten und einzig philosophischen Glückseligkeitsbegriff löst freilich die neueste auf die Spitze getriebene Geistesverderbniss des philosophischen Denkens in eitel Illusion auf. (Vgl. „Philos. des Unbewussten" S. 621 ff.). — 2) Den Kräutern des Haines von dem Tempel der Wissenschaft und der Tugend wird diese Eigenschaft der Gräser auf Candia vindicirt: cuya fertil hierba, mejor que los de Candia, pudia dorar los dientes a las ovejas . . . — 3) Amor es ocio. Welche poetisch dramatische Wunder dieser „Liebe im Müssiggang", dieser 'Love in Idleness' sich abgewinnen lassen, das zeigt der „Sommernachtstraum" in aller Herrlichkeit.

den Bescheid ertheilen, giebt uns über die Frage an das Schicksal keine Auskunft: Wie kommt eine weise Magierin, deren Lehren und Aussprüche das Fegefeuer für Liebeswahnsinn seyn sollen, wie kommt sie zu einem so blödsinnig sibyllinischen Büchlein, dessen sich nicht blos der Schafbock und Ochse im Thierkreis, dessen sich eine verrückte Zigeunerin schämen würde. Im Hinblick auf dieses astrologische Zauberbüchlein würde auch Meister Langohr das Eselslob sich ernstlich verbitten, das seinen schätzenswerthen Eigenschaften der Schäfer Cardenio spendet, und dem „Ungezogenen" (Rustico), der die Heilkräftigkeit des Esels verherrlicht [1]), würde er das Hohngelächter einer platzenden Eselsgurke, gen. Bovist, auch Eselsf—, in's Gesicht pusten. Eilen wir mit Polinesta's Geiste aus dieser Bovisten-Atmosphäre in den prachtvollen Palast, worin die Wissenschaften und sieben freien Künste, als eben so viele reizende Jungfrauen, Vorträge halten wie Professoren auf dem Katheder, aber in wohlklingenden Octaven: Gramatica über den Ursprung der Sprache, über die Redetheile u. s. w. In einer zweiten Tempelhalle docirt die holdselige Jungfrau Logica Octaven nach Barbara Celarent Daries, und so die Jungfrauen Rhetorica, Arithmetica, Geometria mit ihrem, unbeschadet der Jungfrauschaft, kleinen Töchterchen, genannt Perspectiva [2]), jede in einer besondern Tempelhalle als ihr Anditorium, und eine Jungfer schöner als die andere. Hiernächst Musica und Astrologia. Diese und Jungfer Geometria sind die einzigen, die in Sonetten dociren, vielleicht der Abzirkelung und des Messschnürchens wegen, die man jedem Sonettenvers anmerkt. Ein eigener Palast auf einem eigenen Berg ist der Poesia zugewiesen, in deren Tempelhallen die Bildnisse der berühmtesten Dichter aufgestellt sind, deren Liste unabsehbar, und worin sich auch die Namen Cervantes und Gongora [3]) befinden.

1) „Die Asche von Eselszähnen, getrunken, lindert Schmerzen. Das Gehirn heilt die fallende Sucht; sein Wasser, mit Kümmel vermischt, zertheilt Geschwüre" u. s. w. — 2) hermosa hija desta doncella, llamada Perspectiva.

3) Don Luis de Góngora y Argote,
Seneca's, Lucan's und Martials*) Geburtsortgenosse, wie uns bereits

*) Góngora soll mit Martial in demselben Stadtviertel sogar zur Welt gekommen seyn.

bekannt, erblickte zu Cordoba am 11. Juli 1561 das Licht der Welt, und sog mehr davon ein, als einem Dichter frommt, saugte sich überall daran, wie das neugeborene Kentaurchen am Weinschlauch, bis zur Trunkenheit, bis zum Lichtrausche. Argote nannte er sich nach seinem Vater Francesco de Argote, Corregidor zu Madrid, und Góngora von seiner Mutter, Leonor de Gongora, deren Name der Sohn durch seinen Gongorismus verewigte, den das Meer der Vergessenheit als geschwollene Leiche auswarf. Mit fünfzehn Jahren dichtete er auf der hohen Schule von Salamanca, wo er der Rechtswissenschaft oblag, satyrische und erotische Poesien. Er wählte den geistlichen Stand, dessen Weihen er 1593 empfing. Eine dreissigjährige Dienstanwartschaft am Hofe brachte ihm eine Ehren-Capellanschaft*) ein, und auch dieses Kirchenämtchen auf besondere Gunstverwendung des berühmten Conde-Duque de Lerma und des Marques de Siéte-Iglesias.**) 1626 begleitete unser Ehren-Caplan den König Philipp IV. auf dessen Reise nach Aragon, wo er so schwer erkrankte, dass ihm die Königin Isabela von Borbon***) ihren Leibarzt zuschickte, mit dem Auftrage, den Kranken mit der Sorgfalt zu behandeln, als gelt' es ihre eigene Person. Gar keinen Arzt brauchen ist der beste Leibarzt; und Heil der gesunden Königin, die ihren Leibarzt Andere behandeln lässt, als wäre sie selber die Kranke! Dank dem Leibarzt der Königin, konnte Gongora wieder in sein Vaterland zurückkehren, hatte aber sein Gedächtniss mitzunehmen vergessen, das in Aragon mit der Krankheit zurückblieb. Aus Mangel an Gedächtniss vergass er schon binnen Jahresfrist zu leben, und sank am 23. Mai 1627 unter den Gedenkstein des ewigen Gedächtnisses, memoriae aeternae. Dieser Denkstein befindet sich auf Gongora's Grab in der Bartolomäikapelle der Kathedrale zu Cordoba, der Patronatskirche des Hauses Gongora.

Dass Gongora als Schöpfer des estilo culto, und Vater der Cultisten, des Cultismus der Schreibart, des eigentlichen zierlich hochfeinen Kunststyls, von den Spaniern betrachtet wird, ist mehrfach in unserer Geschichte berührt worden.†) Das Vater-Vorrecht auf den spanisch-latei-

---

*) Capellania de honor. — **) Adolfo de Castro Bibl. d. Aut. Esp. 32. Poet. Lir. de los siglos XVI. XVII. 1845. t. 1. Prol. p. XXXI. — ***) Tochter der Maria v. Medici. — †) Don Felix de Arteaga (padre Paravicino) singt von Gongora:

Hijo de Córdoba grande
Padre mayor de las músas
Por quien las voces de España
Se ven, de barbaras, cultas.
Cordoba's grosser Sohn,
Der Musen grössrer Vater,
Durch den Spaniens Sprache
Aus einer barbarischen eine kunstgebildete ward.

nischen Cultismo, oder Culteranismo wie der Humanist, Bartolomé Ximenes Paton, das Wort zuerst brauchte*), gebührt Gongora's Landsmann, dem Seneca. Auch besteht diese hochspanische, zu einer besondern Poesiesprache aufgeschnörkelte, frisirte und adonisirte Phraseologie in lateinischer Wort- und Satzfärbung, in Latinisirung des Spanischen durch gewaltsame Umstellungen der Periode und des Satzgefüges, der Wort- und Redebildung. Der Gongorismus muss übrigens als ein natürliches Product der spanischen Sprache und des spanischen Geistes betrachtet werden; wogegen er im Marinisimus und Euphuisimus als eine krankhafte Monstrosität, eine Art Fett- und Trommelsucht des Styls erscheint, als Anhängsel-Auswuchs, wie der Fettbuckel des Kameels. Die ersten spanischen Apostel des Culteranismo waren der eben genannte Padre Paravicino und der Conde de Villamediana, die auch zuerst Gongora's zwei berühmteste episch-lyrische Poeme nachahmten, die spanischen Childe-Harold-Wunderdichtungen und Brütöfen des Gongorismus: El Polifemo und Las Soledades (Einsamkeiten). Unter Gongora's Gegnern und Bekämpfern stehen obenan: Quevedo, Argensola, Lope de Vega, Jauregui und Cascales, die aber dem Gongorismus nicht selten auch mit der homöopathischen Methode zu Leibe gehen: Similia similibus. Sie curirten sich selber an ihm zu Gongoristen und pflanzten nach des Urhebers Tode seinen Styl fort, wie Quevedo und Jauregui. Ihr Styl mästete sich auch mit dem Leichenfett des Gongorismus. Sehen wir nicht sogar den mustergültigen Vertreter des volksthümlichen Styls, den grossen Lope, sich ein Ränzlein Culteranismo anmästen? Unbeschadet der Seitenhiebe, die er ab und zu dem estilo culto versetzt, während er den Vater desselben, den Gongora, des öfteren, wie uns erinnerlich, bis in des Himmels vierte Sphäre erhebt. Gongora selbst schmeckt aus Lope's panegyrischem Wermuthhonig nur den Absinth und die Koloquinten heraus und vergilt es dem Lope bei jeder Gelegenheit. Geharnischte Sonette fliegen hin und her zwischen den beiden gewaltigen Reimkünstlern. Bisweilen gleichen die versificirten Wurfspeere den, der Sage nach, vom Stachelschweine auf den Gegner abgeschossenen Hornpfeilen und Borstenspiessen. So z. B. Lope's Abwehrsonett auf Gongora's Sonett-Schleuder, worin er Lope und dessen Freunde als Enten des castellanischen Sumpfes anruft, die vor seinen attisch-römischen kunstgelehrten Versen in ihren Entenpfuhl nur untertauchen möchten.**) Worauf Lope's Stachel-Sonett auf stachelschweinisch

*) Gente ciega, vulgar y que profana
Lo que llamó Paton culteranismo.
(Lope de Vega).

**) Patos del aguachirle castellana . . .
Las ondas acusad cuantos os niega
Atico estilo, erudicion romana . . .
— — — —

dient, u. a.: „Ich tauch' als Ente unter, um dich nicht zu sehen. O du kahlköpfiger Schwan! Der im Tode du zu siegen strebst und doch nur von hinten athmest."*) Ein anderes Sonett von Gongora reibt einige von Lope's epischen und episch-pastoralen Dichtungen**) mit Scheuerkränzen von Kletten, Hecheln und Stechkraut. Lopillo, Lopico ist Lope's Neck- und Ekelname in Gongora's Rüffelsonetten, denen man wenigstens nachrühmen darf, dass sie nichts von estilo culto, dem „feingebildeten" Styl verrathen.

Gongora gestattete nicht, dass seine Dichtungen bei seinen Lebzeiten erschienen. Die erste Sammlung derselben veranstaltete nach Gongora's Tode D. Jerónimo de Hoces und gab sie heraus Madrid 1639.

Don José de Pellicer commentirte die Soledades, den Polifemo, den Panegirico auf den Duque de Lerma und die Romanze Piramo y Tisbe. Garcia de Salcedo Coronel schrieb einen Commentar zu Gongora's 'Soledades' von 624 Quartseiten***), das Poem Vers für Vers zergliedernd, erklärend, fumum ex fulgore, mit tonnengrossen Schwenkfässern von Weihrauch beräuchernd und in einer Citatenfett- und Thransauce aus unzähligen Schwarten gesotten — eine Delice für gelehrte Lappländer und Samojeden. Trug den Arion ein Delphin, so musste Gongora, dessen Leier sich zu der des Arion verhält, wie das Schiff, woraus der Sänger von Methymna in's Meer geworfen wurde, zum Delphin, der ihn auf den Rücken nahm — musste Gongora von Rechtswegen auf dem Walfisch, Saicedo Coronel, in's Meer der unsterblichen Vergessenheit reiten. Dass Salcedo's Commentar zu Gongora's Poem 'Polifemo' von cyklopischem Umfang ist, versteht sich so von selbst, wie dass Gongora's Polifemo†) die Hirtenpoesie als unverdaute Naturbilder, gelehrte, ohne Salcedo nicht zu verstehende, und mit Salcedo nicht zu geniessende Gleichnisse, und als Naturschilderungen polyphemisch in 60 schockschweren

---

Paiustres aves, vuestra vulgar pluma
No borre no; mas, patos, zabullios.

Bibl. nacional Cod. M, 132. Ad. de Castro Apuntes biograph. p. XXXIIII

*) Zabullóme de pato por no verte
¡Oh calavera cisne que en la muerte
Quieres cantar y por detrás respiras!

Die regelrechte Tauchente mit dem Steiss nach oben!

) Die Arcadia, die Angelica, den Peregrino, die Pastores de Belen, die Filomena und Dragontea. — *) Soledades de Don Luis de Gongora. Comentadas por D. Garcia de Salcedo Coronel etc. Madrid en la Impr. Real 1636. 4°. — †) Fábula de Polifemo y Galatea, gewidmet dem Conde de Niebla: Eine wahrhafte Niebla-Nebelpoesie, die Hesperiens poetisch goldenen heiteren Himmel zum nordischen Brockennebel quirlt, voll kraus ungeheuerlicher Wirrbilder, wie im Brockennebel Hexentänze phantasmagorisch wirbeln.

Octaven von sich giebt, wie dem Schlunde des betrunkenen, schnarchenden Cyklopen Stücke Hammel- und Menschenfleisch, geschmort in Rothwein, entstürzten *), so dass die Natur sich vor ihrem in Gongora's Hohlspiegel zu einem schröpferischen Zerr-, nicht schöpferischen Ebenbilde verungeheuerten Conterfey entsetzt. Der Höhle des Polifemo steckt der hohe Felsen als „Knebel im Maul." **) Diese Naturschilderungen erschöpfen sich eben nur in phantastischen Malereien, ohne allen tieferen, natursymbolischen Gedanken, so dass der Dichter selbst zum Cyklopen wird, zum „gesetzlos denkenden Scheusal", dessen Schreibfeder der glühende Pfahl ist, der „abgespitzete Oelbrand", den der Poet sich selber in's Auge, sein einziges Stirnauge, seine mondsüchtige Phantasie bohrt. ***) Unter der cyklopischen Selbstblendung spritzen allerdings auch mächtige, blutrothe Funken umher von einem Zoll mindestens im Durchmesser, die sich als riesige poetische Funken gebärden; prasseln hie und dort Feuerflocken von der den „entflammeten Augenstern" ausbrennenden Lohe, die sich das Ansehen von prachtvoll grossartig genialischen Dichterblitzen geben. Wie z. B. die Schilderung von Polifemo's schwarzem Haarwuchs, der ein „wogender Nachahmer von des Lethe dunklen Wollen." †)

Von des Cyklopen Musik „platzt des Triton Trompetenmuschel, schüttelt sich der Wald erbrausend, das Meer geräth in Aufruhr, und das Meerschiff flieht stocktaub davon mit Segel und Ruder." ††) „An der sicilischen Ceres fruchtbaren Kornähren sind die Provinzen Europa's die Amoisen" †††) Will sagen: Sicilien ist die Kornkammer von Europa. Der polifemische Culteranismo ist, bei Licht besehen, im Innersten cyklopisch roh zum Erschrecken. Das blosse blendende Bild an sich, ohne geistigen Gehalt und

*) — „ihn fasste des Schlummers
Allgewaltige Kraft, und dem Schlund entstürzten mit Weine
Stücke von Menschenfleisch, die trunkenes Muthes er ausbrach."
Od. IX. v. 371 f.

**) — allí una alta roca
Mordaza es á una gruta de su boca.

***) „Alle Wimpern umher und die Brauen ihm sengte die Lohe
Seines entflammeten Sterns; und es prasselten brennend die Wurzeln."
Od. a. a. O.

†) Negro el cabello, imitador undoso
De las oscuras ondas del Leteo.

††) La selva se confunde, el mar se altera,
Rompe Triton su caracol torcido,
Sordo huye el bajel a velo y remo;
Tal la musica es de Polifemo.

†††) De cuyos fertilisimas espigas
Las provincias de Europa son hormigas.

ideellen Grund, ist eben nur die grelle Metapher, die crude Hyperbel in ihrer unmittelbaren Rohheit und eine Malerei mit dem Farbenreibstein. Galatea schlummert bei der murmelnden Quelle ein —, „die Harmonie übergiebt die Augen dem Schlummer, damit der Tag nicht mit drei Sonnen die Welt versenge.“*) In seinem der Galatea gebrachten Ständchen prahlt Polifemo mit dem Schatten, den er wirft: „dass darin seine zahllose Ziegenheerde im Sommer lagern könne.“**) Der Storchschnabel zu dieser Silhouette muss die Erdkugel wie eine Pille verschlucken. In solchem gigantischen Bilde steckt der Dichter, wie der spanische Junge in dem riesigen Frohnleichnamsdrachen, dessen maasslose Zunge und überschwängliche Tatzen der Junge zum Schrecken der Bauern, Kinder und alten Weiber sich gar fürchterlich gebärden lässt. Ein neuester historisch kritischer Essayist über Gongora und seine Zeit, Mr. Edward Churton***), nimmt Gongora's hyperbolische Poesie gegen Ticknor's Verdammung derselben in Schutz, mit Gründen, die das Widerspiel zu der Kolossalität des Gongorismus bilden; mit Gründen von hyperbolischer Unsichtbarkeit; mit Gründen, die sich unter dem schärfsten Mikroskop noch lange nicht als wohlfeile Brombeeren, sondern als verschimmeltster Schimmel ausweisen, der bei der stärksten Beleuchtung sich in Wälderpilze auflöst, die man vor lauter Schimmel auch nicht sieht.

Und just Gongora's berufenstes und ungelesenstes Poem, die 'Soledades'†) liess der englische Essayist unübersetzt. Der Charakter ist eben Unübersetzbarkeit, der Essayist hätte denn Salcedo's Commentar mit übersetzen wollen. Ein Urwald von allerlei Versarten, Quintillen, Sextillen, bis in die Millen von 2000 Versen in langen und gebrochenen Reihen und Zeilen; ein undurchdringlicher Urwald, als hätten ihn ein Schock Lykophron's aus einem unentknäulbaren Geflecht von zahllosen Alexandra-Kassandra-Prophezeihungen††) zusammengewirrt†††) und durcheinander ge-

*) Al sueño da sus ojos la armonia
Por no abrasar con tres soles el dia.

**) — sombra capaz es mi persona
De innumerabiles cabras el verano.

***) Gongora an histor. and critic. Essay on the times of Philipp III. and IV. of Spain with Translations by Edward Churton. London 1862. I. p. 200 f. — †) Klingt an unsere „Waldeinsamkeit“, an Waldstimmungen†), Virgil's Wäldermuse- und Natureinsamkeitsphantasien, an die römischen „Sylvae“, Rousseau's „Réveries“, Volney's „Ruinenbetrachtungen“ an; als Soledades im landschaftlich excentrischen Gongorastyl, der die Natur als einen hegel'schen „Abfall von Gott“, einen Lucifersturz vom Himmel, anschaut, und hyperbolische Teufelsfratzen in sie hineinbildert. — ††) s. Gesch. d. Dram. II. S. 257 f. — †††) Gongora nennt selbst gleich Eingangs seiner 'Soledades' in dem dritten Halbvers die Soledad „confusa“:

†) Me vero — schreibt Quintilian — dulces, ut Virgilius ait, Musae remotum a sollicitudinibus et curis — in illa sacra, illosque montes ferant.

nestelt, und mit der schauerlichsten Wäldernacht durchfinstert, und mit Guirlanden von Kassandrischen Hyperbeln und Wahnsinnsbildern durchrankt und noch unnahbarer überrankt und durchschlungen, als die amerikanischen Urwälder von baumumflechtenden Riesenschlangen, und die Wipfelkrone von Meerkatzenwickelschwänzen wie von Lykophron'schen Trimetern oder Gongorischen Quintillen, schlingkrautartig umringelt und umklettert. Hat man endlich, mit Hülfe von Salcedo's Commentar-Axt, eine Lichtung in den Urwald gehauen — was findet man? Rauschblätter und Leseholz; Abfälle von überzählig oft geschilderten landschaftlichen Scenen, als z. B. eine Bauernhochzeit, ländliche Wettspiele im Ringen und Springen, Fischerleben und Treiben, Falkenjagden, als Guckkastenbilder vorüberziehend vor einem schiffbrüchigen Wander- oder Pilgersmann, dem Stammvater von Childe-Harold und dessen pittoresk-excentrischen Natur-Visionen. Dabei ist das Poem nicht abgeschlossen, und verläuft in einer hyperbolisch-parabolischen Bahn, wie die Kometen, die am Ende auch nur Culteranismen des Firmamentes und Gongorismen des Sternenhimmels, wo nicht gar, wofür Aristoteles und seine, Jahrhunderte lang für „unfehlbar" geltende Naturlehre sie ausgab — Gongorische Ausdünstungen der Erde, die sich in der dritten Region der Luft ansiedeln; eine Lehre, deren Unumstösslichkeit ein halbes Jahrtausend hindurch jeder Professor beim Antritt seines Lehramtes beschwören musste, wie noch heutigen Tages andere Unfehlbarkeits-Gongorismen. Anaximander sah in den Kometen die Seelen verstorbener Philosophen, Poeten, Gongora's oder sonstiger grossen Männer, „die geschwänzt oder gebärtet nach dem Himmel steigen." Der spanische Mönch Valderama würde in seines Landsmanns 'Soledades' die glänzendste Bestätigung seiner Ansicht von den Kometen erblicken, dass sie nämlich aus der Hölle von eigenen bösen Geistern, zu deren Kurzweil und zum Schrecken der Menschen, losgelassen würden, und dass sie die höllischen Buben, wie unsere Jungens die Papierdrachen, steigen und himmelwärts fliegen lassen. Der tiefblickende Naturgeister-Seher Theophrastus Bombastus Paracelsus erklärt den Kometen für ein aus den andern Sternen emporgewuchertes Uebergewächs.*) So finden wir Himmel, Erde und Hölle wimmeln von Gongorismen und theophrastischen Bombasmen, und dem aus Weltgeist wie aus dem Menschengeist Myriaden von Gongorischen 'Soledades' als leuchtende Erd- und Höllendünste oder papierne Höllendrachen oder bombastische Uebergewächse hervorschwärmen und auf ihren Weltirrfahrten sich — o portentum! — sich bis in die Geschichte des Drama's hineinverirren!

Quantos me dictó versos dulce Musa
En soledad confusa.

*) „Wie ein Komet aus den andern Sternen geboren wird, und ist nur ein Uebergewächs."

Elementarg.

Nur ein paar Pröbchen von den, wie der Papierdrachenschweif aus Papierschnitzelchen, und wie der Kometenschwanz aus Sternschnuppen, gleichermaassen aus Hyperbeln und excentrischen Metaphern bestehenden Strophen der 'Soledades'! nur einige wenige Musterpröbchen! Der Stier im Zodiacus „weidet auf sapphirnen Wiesen die Sterne."*) Die Sonne trocknet die auf dem Ufersand ausgebreiteten Kleidungsstücke des gestrandeten Wallers — das hyperbelt der Dichter der 'Soledades' wie folgt: „Dann beleckt die süsse Zunge der Sonne mit sanftem Feuer das Kleid, leise daran nippend, und mit gelindem Saugrohre (Strahl) die kleinste Welle vom feinsten Fädchen aufschlürfend."**) Das Gewöhnlichste so kraus verschnörkelt und verkünstelt ausdrücken wie möglich, darin besteht die feinste erlesenste Kunst dieses Styls, da doch die ächte Kunst und Meisterschaft des Poeten dahin strebt, das Höchste, Tiefste und Gedankenvollste in so einfache und schmucklose Worte zu kleiden, als es nur die poetische Sprache gestattet. Der riesige Floh unter dem Vergrösserungsglase bleibt doch der Floh, der er ist, ein winziges Insect, vor dem der Bauerntölpel, der es im Mikroskope anglotzt, als dem leibhaften haarigen Teufel, sich bekreuzt. Das aus der Ferne so klein geschienene Feuer der Landleute betrachtet der Reisende jetzt in solcher Nähe, „dass der darin brennende starke Eichstamm wie ein in Asche zerfallender Schmetterling sich ausnimmt."***) Dabei kann der Dichter nicht genug die Einfalt und Einfachheit der ländlichen Lebensweise, im Gegensatz zum städtischen Prunk lobpreisen und die ländliche, umfriedete glückselige Hütte segnen!†) Wie in jenem Gemälde, das die sieben Todsünden und sieben Tugenden darstellt, die Völlerei sich mit dem Stiel des Holzlöffels, den sie ihrer Contrasttugend, der Enthaltsamkeit, aus dem Topf Bohnenbrei genommen, im Schlunde kitzelt, um sich der Ueberfracht des lucullischen Mahles hinter der Schürze der „Enthaltsamkeit" zu entladen, und einer neuen Ladung Platz zu machen. Vom „Ehrgeiz" sagt Gongora, derselbe leide an „Windwassersucht"††), d. h. an Gongorismus. Die Schmeichler

*) En campos de Zafiro pace estrellas.

**) Y al sol estiende luego
Que lamiendo apenas
Su dulce lengua de templado fuego
Lento lo embiste, y con suave estilo,
La menor onda chupa al menor hilo.

***) Y la que desviada
Luz poca pareció, tanta es vicina
Que yace en ella la robusta encina,
Mariposa en cenizas desatada.

†) ¡O bien aventurado
Albergue á qualquier hora —
als viermal wiederkehrender Endreim.

††) — la ambicion — hydropica del viento.

bewirken heutzutage, dass „Narciss die Echo's aufsucht und die Quellen verschmäht."*) Dieses Gestrüpp, worin das Gleichniss sich mit den Hörnern verwickelt, wie Abraham's Opferbock im Gesträuch, besagt nach Coronel's Commentar: Der Fürst (Narciss) erfreue sich daran, wenn seine Schmeichler ihm wie das Echo die Sylben vom Munde nachsprechen, verschmähe aber die Quelle der lauteren Wahrheit! Wer hätte das hinter dem mit den Hörnern im Strauchwerk verwickelten Bock gesucht? Der glänzende Sohn des Felsen (der Strom) tyrannisirt das von ihm durchströmte Land, aber mit Nutzen**); sein Gewässer treibt „süssen Unsinn."***) Dieses Gewässer ist die Hippokrene, worin sich Gongora's Muse berauscht und sich einen Affen oder Haarbeutel angetrunken. Die Inseln, durch die der Strom fliesst, sind laubige Parenthesen für seines Laufes Satz.†) In jener ländlichen Hütte „vergoldet nicht die Lüge der Hoffahrt die Füsse, wenn diese die Sphäre ihres Gefieders aufrollt"††), d. h. die schmeichelnde Lüge lobt nicht die garstigen Füsse des Pfanes (Hoffahrt), wenn er sich mit seinem Schwanzfächer spreizt und bläht. Den Pfau trägt aber das Gleichniss hinter den Zähnen auf der Zunge, wie nach der altpersischen Mythologie der Teufel den Pfau unsichtbar auf seiner Zunge trägt. Die grossartige, sinn- und phantasiereiche Bilderpracht des orientalischen Styls zerreibt der Gongorismus in den Staub des goldenen Wüstenkalbes, welcher den Kindern Israels, vom Propheten eingegeben, die Leiber aufschwellte, dass sie platzten. Die Belesenheit in den lateinischen, vom asiatischen Styl schon angesteckten Poeten, wie Ovid, Statius, Sil. Ital. u. a. m. prägelt im Gongorismus mit dem phosphorescirenden oder Irisirenden Schimmer der knisternden, bei der Faulgährung sich entwickelnden Blasen. Bei keinem Dichter erscheint die innere Leere und Dürre an Erfindung und Gedankengehalt mit einer solchen verschwenderischen Pracht von Kinkerlitzchens und Glitzertand ausstaffirt, wie bei Gongora, und gerade seine längeren Poeme prunken mit solchen vergoldeten, hohlen Nüssen — Wälder, Irrgärten voll verkrüppelter Weihnachtsbäume, über und über behangen mit schaumgoldenen Hohlnüssen, flimmerndem Silberpapier, Votivbildern von gescheiterten Gleichnissen, und Krüppelgliedern verkrümmter Füsse und Arme aus Zuckerteig, und illuminirend die Bescheerung mit Pfenniglichtern, qualmend unter den

*) Que haze ay a Narcisso
Ecos solicitar, desdenar fuentes.

**) Tiraniza los campos utilmente.

***) — dulces desvarios
Hacen sus aguas.

†) — que parentesis frondosos
Al periodo son de su corriente.

††) No la sobervia está aquí la mentira
Dorandole los pies, enquanto gira
La Esfera de sus plumas.

darüber gestülpten Löschhörnern. Nicht in dem Polifemo, nicht in den Soledades, nicht im Panegirico al duque de Lerma, nicht in dem Poem von Hero und Leander, auch nicht in der Visiou des h. Ildefonso darf man Gongora de Argote's Berechtigung zu dem ihm von den spanischen Literatoren vindicirten Anspruchstitel suchen: zu den ersten Grössen und Dichtern ihrer Nation zu zählen. Gongora's Bedeutung für die spanische Verskunst und Sprache liegt in seinen kleinen Gedichten vornehmlich: seinen in den reichsten satirischen, humoristischen und elegischen Farben spielenden Sonetten; seinen Canciones, unter welchen die spanische Armada, ein Jugendgedicht, eines der berühmtesten ist*) und die namentlich durch die splendida bilis glänzt, worin sie die Ketzer-Königin Elisabeth zur Höllenfürstin salbt. Zur Feier des Auslaufs der Flotte gedichtet, wünscht Gongora's Armada-Cancion, dass des englischen Piraten Blut den „grünen Ocean in Purpur“ umfärhe.**) Wörtlich Macbeth's Hyperbel! Welche glänzende Rache an dem Schmähgedicht des Spaniers, wenn der grosse britische Dichter ihm diesen Smaragd und Rubin entwendet hätte, um seines Macbeth blutige Hände mit den Juwelen zu schmücken, wo sie erst in voller Pracht und Herrlichkeit strahlen. „Verruchte Königin!“ — giesst des Spaniers Ode die von grüner Galle überfliessende Zornschale auf Königin Elisabeth's rothe Lockenfülle aus: „Infame Königin! — nein, nicht Königin, Wölfin! Wollüstige, wilde Wölfin! Des Himmels Flammen regnen verzehrend auf deine Haarflechten nieder!“***) Diese spielten aber dem Fluche der Armada-Cancion den Possen, und brannten feuerroth wie der flammende Dornbusch, unversehrt von der himmlischen Lohe, die dafür die Armada selber beim Schopfe nahm und sie zu Asche schüttelte. Gongora's kleinere Gedichte befleckt auch nicht, oder doch nur selten, der Culteranismo. Sonette, Romanzen (CXXIII), Letrillas, Decimas, sind vielleicht die stylistisch vollendetsten und geistreichsten, die in castilischer Sprache gedichtet worden. Quintana sagt, in der Romanzendichtung ist Gongora ein König. Niemals hat ein Anderer vor ihm mit solcher Grazie, solchem Glanz und so ächter Poesie geschrieben. Die drei Komödien-Fragmente, die sich in der Ausgabe von Hozes, 1693, finden, sind unbedeutende Jugendarbeiten, keiner Beachtung werth. Das von Gongora's Bruder, Don Juan de Argote, ausgeführte Komödien-Fragment: 'La Constancia de Isabel', ist eben auch

*) Die Ode auf die gloriose Seeschlacht von Lepanto soll er als zwölfjähriger Knabe gedichtet haben.

**) Fia que en sangre del Inglés pirata
Teñira de escarlata
Su color verde y cano
El rico de ruinas Oceano.

***) ¡Oh reina infame; reina no, mas loba
Libidinosa y fiera!
¡Flamma del ciel en le tue treccie piova!

Anfriso legt endlich sein Reuebekenntniss ab, wegen der aus Liebesleidenschaft für Belisarda so heillos vergeudeten Zeit. Polinesta reicht ihm das reimerzeugende Wasser aus der cabalinischen Quelle [1]), dessen Reimbefruchtungskraft sich bei den spanischen Dichtern so vorzüglich, und nicht selten aufkosten der wahren poetischen Fruchtbarkeit bewährt hat, als reinstes, von der Rossquelle geschöpftes Reimwasser, aqua prima, und das auch nun, aus Anfriso's Munde, mit der Unerschöpflichkeit der Rossquelle selber, in einem 16 Folioseiten langen Terzinenpoem zur Verherrlichung des Herzogs von Alba, Grossvaters und Enkels, sprudelt. Jetzt erst ist Anfriso würdig, das Allerheiligste, den Tempel der Enttäuschung [2]), an der Hand der weisen Polinesta, zu betreten, der, aus rohen, unbehauenen Steinen erbaut, von ergreifender Grösse und Erhabenheit. Die Gestalt der Tempelgottheit ragt mächtig, gemeisselt aus weissem Marmor. Zu ihren Füssen lagern, als überwundene Sclaven: Schönheit, Liebe, Mässigung, Hoffnung, Genuss, Muth, Gedanken, und sogar die Jugend, kurz die eigentlichen positiven Wesenheiten und Wirklichkeiten des Lebens zu Füssen einer allegorischen Abstraction, aus deren jedem Auge ein Luchs hervorlugt; die auf der Zunge das Wort „Wahrheit" eingebrannt hat; in der Rechten das Bild der Zeit, und in der Linken das Bild des Gewitzigtwerdens [3]) trägt. Zuletzt fordert der Erzähler all dieser verblüffenden Staunwunder, fordert Lope de Vega, als Schäfer Belardo, sämmtliche Mitschäfer von Manzanara auf, den Tempel der Enttäuschung zu besuchen und, ging es nach unserem Rath und Wunsche, unter seiner, Lope-Belardo's Leitung, da ihm dann zuerst und vor Allen die Enttäuschung den Staar gestochen und die Täuschung benommen hätte: dass seine 'Arcadia' ein poetisches, und des fruchtbarsten und grössten spanischen Dichters würdiges Erzeugniss sey; und hätte vielleicht

---

nur eine vollendete Unbedeutendheit, die in Rücksicht auf Gongora's Dichterehre besser ein Fragment und am besten in limbo infantum geblieben wäre.

1) dandole primero la sabia del agua versifera de la Cabalina corriente. „Cabalina" „Rossquell", nicht cabbalistisch." — 2) templo del Desengaño. — 3) el escarmiento, das Klugwerden durch Erfahrung und eigenen Schaden. Nebenbei bemerkt, ist dieser Enttäuschungstempel ein an Montemáyor's „Diana" begangener Tempelraub.

Belardo's Schlussworte an seine Hirtenflöte: „Ende deinen stolztönenden Gesang", ihm im Munde in den Wunsch umgewendet: O dass du, zu deinem grösseren Ruhme bei den Lesern der Nachwelt und zu deren geringerer Enttäuschungslangweile, deinen „stolztönenden Gesang" gar nicht angestimmt hättest! Sela!

Mit Lope's Schäferroman 'Arcadia' stossen wir zugleich seine Comedia: 'La Arcadia' [1]), ab, deren Hauptpersonal und Fabelkern ersterem entnommen, und die auch nur der auf Bühnenumfang zusammengedrängte, scenirte und an der Wurzel abgeschnittene Arcadia-Roman ist. In der Zuschrift an den „Doctor Gregorio Lopez Madera, Mitglied des obersten Staatsraths seiner Majestät", glaubte Lope de Vega bemerken zu müssen, dass seine Comedia, 'La Arcadia', keine Nachahmung der rohhirtlichen Bucolicas des Theokrit sey, die der ruhmreiche Poet, Lope de Rueda, in früheren Zeiten, sich zum Vorbilde genommen, was aber gegenwärtig in Spanien nicht mehr zulässig; Rueda's gefeierten und ewiger Marmordenkmale würdigen Namens unbeschadet, dessen Verewigung L. de Rueda's vom Neide selbst angestaunte Schriften freilich besser als alle Monumente sichern. [2]) Was Lope de Vega's spanisches Publicum verlangte, richtiger, was Lope de Vega, mehr als seine Vorgänger und Nachfolger, das spanische Publicum vom Komödiendichter zu fordern gewöhnte, anhielt und unausgesetzt anreizte: Liebeseifersuchtsverwickelungen in schematisch-parallelen Situationskreuzungen von wechselnden Musterchen und Farbenspielen: das leistet auch die Comedia, 'La Arcadia', in der Verflechtung der uns aus dem Roman 'Arcadia' nun hinlänglich bekannten, aus verbissener Liebestücke wirkenden Eifersuchtsmotive, hin und her spielend zwischen Belisarda und ihrer Nebenbuhlerin Anarda, Anfriso und Olimpo und deren gegenseitigen und stereotypen Ab- und Aufwieglern, bald der Liebeseifersucht, bald der Eifersuchtsliebe; mit der von der Comedia bedingten Maassgabe jedoch, dass zuletzt, als Anarda's Intriguen gegen Belisarda zutage kommen, sich

1) Bibl. Rivad. t. 41. p. 155 f. Obr. Suelt. — 2) — si bien el uso de España no admite las rústicas Bucolicas de Teocrito, antiguamente imitadas del famoso poeta Lope de Rueda. Esto digno de eternos marmoles, aunque ningunos lo seran mas que sus mismos escritos, donde la envidia está suspeusa, y ella misma alaba lo que admira.

diese doch mit Anfriso verheirathet, nachdem Anfriso's Freund, Silvio, die von der Göttin Venus gestellte Bedingung, dass ein Schäfer, statt eines Schafes, auf ihrem Altare blute, zu erfüllen sich bereit erklärt hat. Die vor Neid und Eifersucht beissende Anarda, eh' sie die Heirath zugiebt, wirft sich selbst als dieses Schlachtopfer auf, wenn Belisarda's Vater, Ergasto, die Tochter mit dem missgestalteten Salicio vermählt.[1]) Nun entbrennt ein Wettstreit zwischen Silvio und Anarda. Anfriso erklärt Anarda für verrückt und sie räumt es ein.[2]) Jedenfalls ist Olimpo, dessen Bewerbung und Geschenke, aus Eifersuchtsbosheit gegen Anfriso, Belisarda sich hatte gefallen lassen, der gescheidteste unter diesen Eifersuchtsnarren, indem er den Antrag stellt, dass Belisarda's beide muthmaasslichen Ehegatten, Anfriso und Salicio, von rechtswegen sich auf dem Altar der Liebesgöttin müssten abschlachten lassen, als Beweis ihrer Liebe für Belisarda.[3]) Der Vorschlag wird mit Acclamation aufgenommen, das Pastorencomité entscheidet: Anfriso und Salicio möchten miteinander loosen, wer von ihnen an's Schlachtmesser soll. Da kann denn Olimpo auch nicht zurückbleiben, und will, als Zeichen seiner Opferfreudigkeit für Belisarda, mitloosen. Nun stürzt Belisarda an die Loosurne, und verlangt auch für sich ein Abschlachtungsloos. Anarda, Silvio, Salicio, Olimpo, Belisarda, Anfriso, reissen sich um Looszettel und um die Ehre, aus Schäfern Schlachthammel zu werden; gleich solchen, sich drängend, schiebend, überstürzend, aufeinander hockend und übereinander kletternd vor Eifer nach der Schlachtbank, bis die Göttin Venus selber, ihren Cupido an der Hand, oberhalb auf ihres Tempels Zinne erscheint, und auf ihr Ehrenwort versichert: sie wisse von Nichts; sie denke nicht daran, einen Schäfer schlachten zu lassen. Das Ganze habe der Bauerntölpel, Cardenio, angezettelt, wegen seiner täppischen Koboldstreiche Rustico genannt. Der täppische

1) Si Ergasto á Belisarda te concede
Yo morire en las aras de la Diosa.

2) Anfr. Pastores, que ésta es loca.
Anarda. Y lo confeso.

3) Si Anfriso y Salicio quieren
A Belisarda conformes,
Mueran por ella.

Geselle hatte sich unzähligemal hinter ihrem Altar versteckt und nach Menschenfleisch gebrüllt. Sie, für ihre Person, würde sich im Gegentheil freuen, wenn Anfriso und Belisarda, als Ersatz für ihre Trübsale, Liebes- und Eifersuchtsleiden, Mann und Weib würden.[1]) Tölpel Cardenio gesteht Alles ein, und dass Er es war, der hinter der Göttin Altar mit hohler Stimme orakelte.[2]) Gegen zwei Zicklein kauft sich der Scheinschäfer, der schadenfrohe Bauernkobold, Cardenio, vom Stricke los. Die durch wahlverwandtschaftliche Eifersuchtsmalicen geschiedenen Paare, Belisarda und Anfriso, Anarda und Olimpo, treten in ihre ursprüngliche Verbindung zurück, aus Liebespaaren zu Ehepaaren sich mischend, bis zur vollkommenen, für jede Eifersuchtswürze unempfänglichen Saturation. Ein solcher Rücksprung aus der Läuterungspfanne der Enttäuschungsgöttin des Schäferromans 'Arcadia', in die Venus-Kohlen der Komödienehe, geschlossen von der heidnischen Liebesgöttin selber, als Dea ex machina, war auch nur vom definitiven „Vater" des spanischen Eifersuchtsdrama's ausführbar, der, wie Kaisers Augustus Leberflecken auf Brust und Unterleib das Sternbild des grossen Bären abzeichnete[3]), ähnlich die dem spanischen Nationalgeist eingeborene Signatur doppelsichtiger Gestaltung in den Flecken seiner Dichtungen und seines Lebens zur Schau trug. So unverbrüchlich dem immanenten, auch zwischen der Nation und ihrem grössten eigentlichsten Nationaldichter sich behauptenden Parallelgesetze nachlebend; so unverbrüchlich, dass, wie aus der 'Dorotea' schon erhellt, dieses grossen Nationaldichters erste Jugendliebe nicht

---

1) La Diosa. Yo no he mandado matar
A nadie; que son traiciones
Del Rustico, que mil veces
Detrás de mi altar se pone.
Antes quiero que merezcan
Los trabajos, los dolores
De Anfriso, Ergasto, á tu hija.

2) Detrás del altar de Venus
Fingí con mis roncas voces
Los oraculos que veis.

3) Corpore traditur maculoso, dispersis per pectus atque alvum genitivis notis, in modum et ordinem ac numerum stellarum coelestis Ursae.
Suet. Aug. c. XXC.

blos die Muttermaale des Nationalbegriffes von obligater Eifersuchtsliebe thatsächlich und gegenständlich an seiner eigenen, zu Markte getragenen Haut darwies; sondern, dass er diese Liebe auch an Doppelexemplaren erprobte. Was Wunder nun, wenn die wirkliche, vom Priester Lope auf seinen eigenen Leib geschwungene Bussgeissel mit der sie ignorirenden, ja lügenstrafenden, vom Dichter Lope gleichzeitig in seinen Dramen geübten Lässlichkeitsbusse, mit seinem dramatischen Sündenablass und Lossprucb, Hand in Hand geht? Was Wunder denn auch, wenn die Comedia: 'Arcadia', wie ihr Rustico, Cardenio, mit zwei Zicklein sich vom Strange loskauft, wenn sie selber, die Comedia Arcadia, sich von dem so eifervoll, im pastoralen Läuterungsroman, 'Arcadia', als end- und bussgültig gepredigten Liebesenttäuschungsdogma mit zwei, die Eifersuchtsliebe sanctionirenden Ehepaaren entbindet; Ehepaaren, deren eines derselbe Anfriso mit der Geliebten zu knüpfen glüht, die er im Läuterungsroman als Enttäuschungs-Katechumene einer höheren, geistigern Liebesseligkeit opfert! Was Wunder? Roman und Komödie reichen sich eben, wie Anfriso und Belisarda, unbeschadet des innersten Widerspruchs, die Hände, und wechseln, unter priesterlicher Einsegnung des spanischen von allen Widersprüchen absolvirenden Parallelgesetzes, die Ringe. —

Noch in den Flitterwochen seiner ersten Ehe mit Isabel de Urbina (1584) entriss unseren frühzeitigen Liebeshelden ein Zweikampf den Armen der jungen Gattin, den er noch obenein mit einem zweideutigen Hidalgo [1]) von schlechten Sitten, der sich über ihn in verleumderischer Weise lustig gemacht, zu bestehen hatte, herausgefordert von dem Elenden, aus Aerger, dass der Dichter in einer Romance, worin der Klätscher auf's anmuthig-witzigste verspottet ward, die Lacher auf seine Seite brachte. Die schwere Verwundung des Gegners, den des Dichters Federspitze doch noch tödtlicher als dessen Degenspitze traf — Ihr kämpft und ringet gefahrloser mit dem Engel Gottes, wie Erzvater Jacob, oder mit dem Teufel, wie Peter v. Apone und der h. Antonio in der Wüste als mit dem Dichter — zwang Lope

---

1) 'hildalgo entre dos luces' (Mont.).

zur Flucht nach Valencia, wo er eine gastfreundliche Aufnahme fand. Montalvan hüpft mit dem Sprunge der langbeinigen Cicade, als wären es sieben Grashalme, nicht nur über die sieben Jahre hinweg, die Lope in Valencia als Flüchtling und Verbannter zubrachte, sondern auch über das Gefängniss hinweg, woraus unsern Lope sein Pylades, Claudio Conde[1]), die Kleider mit dem Herzensfreunde wechselnd und in der Haft statt seiner zurückbleibend, befreite und ihm zur Flucht nach Valencia verhalf, wohin er ihm bald folgte. An all dem schlüpft Montvalan vorbei, wie der Dieb in der Nacht, kaum ein Wörtchen von dem Tode der Gattin Lope's meldend, die ihn im Exil treulich pflegte, den Unstäten überallhin begleitete, und sich ihm, als meinte sie, er bedürfe nach seiner Rückkehr in die Heimath des Schutz- und Geleitengels nicht mehr, durch einen raschen Tod entzog. Das geschah 1588, wo Lope in seinem 27. Lebensjahre stand.[2]) Lope's aus dieser Ehe erzielte Tochter, Teodora, und ihren einige Monate nach der Geburt erfolgten Tod begräbt Montalvan im bleiernen Sarge seines Stillschweigens, und war doch ein eheliches Kind. Gut, dass Lope selbst des Töchterchens in einem Sonett[3]) und in einem lateinischen Epigramm[4]) gedenkt, und gut auch, dass Hr. v. Schack in seinem vorzüglichen Abschnitt über Lope darauf hinweist[5]), aber nicht gut, dass Ticknor diese Teodora für die Mutter von Lope's erster Gattin hält, der jene Grabschrift gelte[6]); richtiger dagegen scheint des gründlich belesenen amerikanischen Literarhistorikers Vermuthung, dass Lope in Valencia Freundschaft mit den dasigen berühmten dramatischen Dichtern der

1) In der Vorrede zu seiner dem Claudio gewidmeten Comedia 'Buscar su propria dicha' nennt ihn Lope seinen innigsten Freund („intimo Amigo"), dem er bald einen ähnlichen Freundschaftsdienst durch dessen Befreiung aus dem Gefängnissthurm von Serranos zu leisten Gelegenheit fand. (Alvarez y Baena 'Hijos illustr.') T. 1. p. 185. — 2) Alv. y Baena a. a. O. Isabel de Urbina starb zu Alva, dem Sitze des Herzogs von Alba (Egloga a la muerte de Doña Isabel de Urbina por Baltasar Eliso de Medinilla (Obr. Suelt. IV. p. 430—443), dessen Tod Lope in einer tiefrührenden Elegie beklagt (121 Rivad.). — 3) 178 (ciego llorando, niña de mis ojos . . .) — 4) überschrieben: 'Theodorae Urbinae sarcophagus. Paterna inscriptio' (Exactis nondum complevit mensibus annum . . .) Rimas. — 5) II. S. 170. — 6) I. 540. 2) d. Uebers.

ältesten Bühne Spaniens, mit Gaspar de Aguilar und Guillen de Castro schloss[1]) und dass die Bühne von Valencia dem Lope einen Aufschwung verdankte, „dessen Folgen niemals ganz von ihr gewichen sind.“ An diese Vermuthung Ticknor's gestatte man uns eine andere zu knüpfen, dass nämlich Lope's zwei Komödien: 'La Viuda de Valencia' „Die Wittwe von Valencia“ und 'Los Locos de Valencia'[2]) „Die Irrenhäusler von Valencia“, die

1) Vgl. Luis Lamarca: 'El Teatro de Valencia' (1840) p. 12. Nota 8. p. 58 f., wo Lamarca die Vermnthung ausspricht: Lope de Vega dürfte längere Zeit, als Alvarez y Baena (Hijos il. de Madrid) angiebt, (von 1580—1587) in Valencia zugebracht haben, da Lope eine Romance zur Feier von König Felipe's III. zu Valencia am 18. April 1595 festlich begangener Vermählung dichtete (Romance á las bodas del rei Felipe III. gedr. Val. 1599). Ferner eine Beschreibung der aus demselben Anlass von der Stadt Denia*) veranstalteten Feste verfasste, und es nicht wahrscheinlich sey, dass der Dichter diese Gelegenheitsgedichte fern vom Ort geschrieben, wo die Feier stattfand.

Nota 7 entwirft Lamarca eine Liste Valencianischer Theaterdichter von 1308—1825, worunter Lope de Vega's mit diesem zum Theil befreundete Zeitgenossen, Andres Rey de Artieda (bl. um 1580), Gnillen de Castro (1580), Francesco Farrega (1590), Gasp. de Agnilar (1590), Cristobal Virues (1609) u. a. m. — 2) Bei der Anzahl von Lope-Stücken, deren mehr oder minder ausführliche Besprechnng uns bevorsteht, scheint es gerathen, eine oder die andere im Vorüberfluge zu haschen nnd, wie der Lerchenstösser die Lerche, brevi mann zu rupfen, dem Leser es anheimgebend, die beiden Vögel, nach Beschaffenheit der gerupften Federn, derjenigen Gruppe nachträglich einznordnen, welcher sie, unserer von Lope's Theaterstücken noch zu entwerfendeu Classification gemäss, zufallen möchten:

La Vinda Valenciana. Leonarda, die jugendliche, schöne Valencianische Wittwe, will im ersten Act just für keine Artemisia gelten, dennoch aber eine ehrsamstrenge, nm ihren Gemahl trauerndc Wittib bleiben, die ob der Frage ihrer Kammorjungfer, Julia, ob sie denn durchaus nicht mehr sich verheirathen werde, zurückschaudert.**) Dio ehrbare jnnge Wittwo liest eifrig in den Werken spanischer Kanzelredner, Mystiker und

*) Fiestas de Denia Canto 1. II. in Octaven. Erschien zuerst gedr. Valenc. 1599. Obr. Snelt. III. 379—428.

**) Jesus! Julia, no lo nombres.
Aseo me ponen los hombres;
No me los nombres jamás.

Theologen, wie Frey Luis de Leon*), von dem sie der Julia eine Erbauungsschrift einhändigt, imselben Athem sich aber auch ein von ihr erstandenes männliches Bildniss darreichen lässt, vorgeblich wegen der trefflichen Malerei; nach Ansicht der Zofe aber, wegen des Gegenstandes.**) Statt des Bildes bringt ihr Julia einen Spiegel, ihr symbolisch andeutend, wie schade es um die Reize wäre, die sie in Wittweneinsamkeit welken liesse. Zu ihres Oheims Luconcio Verdruss und Aerger, der ihr die schönsten Partien vorschlägt, hüllt sich Leonarda auch gegen ihn doppelt und dreifach in ihren Wittwenschleier. Drei Werber stellt er ihr zur Auswahl: die keusche Wittwe bleibt aber so kalt, wie der Marmor von König Mansolo's Grabmal. Oton, Lisandro und Valerio treten als die drei Freier nacheinander und ohne sich gegenseitig zu bemerken, und Jeder mit einem das Missgeschick seines davongetragenen Korbes beklagenden Sonett auf. Die drei solidarischen Korbempfänger, die stets zusammen auf der Bühne erscheinen, wie die drei Wiedertäufer in Meyerbeer's „Prophet", wären in die Länge langweilig, wie diese, wenn ihr Trio nicht ergötzlicher wirkte durch gegenseitige Mittheilungen ihres Abblitzens: Valerio erhielt den Laufpass mittelst eines nächtlicherweile vom Fenster herab über ihn

*) Auch Fray Luis de Granada genannt, dessen Leben Greg. Mayans y Siscar geschrieben, geb. 1527, gest. 1591. 1561 erhielt Frey Luis an der Univ. zu Salamanca den Lehrstuhl des h. Thomas de Aquino, 1572 warf ihn die h. Inquisition in eines ihrer vorzugsweise die grossen und tiefen Geister verschlingenden Gefängnisse, weil er — o des Todesverbrechens! — das „hohe Lied" in die Volkssprache, in's Spanische übersetzt und commentirt hatte. Ein Auszug aus seinem Process (von 1571—1576 zu Salamanca) findet sich t. 37 Bibl. de Aut. Esp. Rivad. „Extracto del proceso istruido contra Luis de Leon" p. XVIII—CXVIII. Im Inquisitionsgefängniss schrieb Frey Luis das Werk 'De los nombres de Cristo' in 3 Büchern, zumtheil dialogische Besprechungen zwischen Fürsten und Schäfern über den Charakter Jesu, als „Friedensfürsten." Nach seiner Wiedereinsetzung in's Lehramt auf der Universität Salamanca gab er den Commentar zu Salomonis Cantico heraus. 1583 die 'Perfecta Casada' „Die vollkommene Ehefrau" in XXI Paragraphen, die Schrift vielleicht, in die unsere schöne, fromme Wittwe aus Valencia sich vertieft. Frey Luis' poetische Werke enthalten geistliche Gedichte, Nachbildungen von Virgil's Eclogen, Horazische Oden, darunter die Prophezeihung des Tajo (Profecia del Tajo), wie der Fluss dem letzten Gothenkönige Rodrigo den Untergang des Reiches weissagt, wie Horazens Nereus dem Paris Troja's Untergang prophezeit, Salmos (Psalmen) u. s. w. Spaniens grösste Dichter wetteifern im Lobpreis des Frey Luis, der auch als Stylist zu den mustergültigsten zählt, wetteifern in Lobpreisungen des grossen Theologen und Schriftstellers: Cervantes (Galat. I. VI.) und Lope de Vega im Laurel de Apolo Silv. 4. — **) ¿Pedirle quiere favor?

ausgegossenen Gefässes. Lisandro, im Glauben, einen Nebenbuhler vor Leonarda's Hausthür zu durchbohren, ersticht einen Weinschlauch, den zufällig Diebe auf der Flucht hingeworfen. Oton's Liebesständchen wird von einem Schuster im Nachthemde belauscht, der den Gesang an seine Ehehälfte gerichtet wähnt, und dem zärtlichen Brantwerber mit dem Schuhriegel Beine macht. Valerio erklärt: die selbdritt empfangenen Huldbeweise glichen einander auf's Haar.*) Was soll aus den drei Wiedertäufern mit Hülfe von Nachtgefässen nun erst werden, wo unmittelbar nach jenem Miserere-Terzett Leonarda mit Julia aus der Kirche kommt, bezaubert, behext auf den ersten Blick von zwei Jünglingsaugen, die Julia verwünscht, Leonarda aber segnet und bewundert.**) „Was wird denn aber Fray Luis sagen?" fragt kläglich die Zofe.***)

Leonarda's Luis — ihr Mausolus dreht sich im Grabe um — heisst jetzt Camilo, dem schon ihr escudero, Urban, unter dem Vorgeben, den Camilo als Mitglied einer Bruderschaft, gelegentlich des heiligen Jubiläums, einzuschreiben, Namen und Wohnung im Auftrage seiner Herrin abgefragt hat, die noch vor einer Weile, beim blossen Gedanken an einen zweiten Mann, eine Gänsehaut bekam; und die nun, nachdem sie Camilo's Namen und Wohnung durch Urban, ihren Schildknappen — ach über des Schildknappen knappen Schild, der die Tugend einer jungen Valencianischen Wittwe schirmen und schilden soll! — erfahren, das eben angeworbene Mitglied der Brüderschaft, den Camilo, zu hente Nacht bestellen und in ihr Zimmer bringen lässt! Vom Schildknappen verkleidet und verlarvt, der Camilo mit verbundenen Augen oder mit einer Falkenkappe, über die Augen gezogen. †) Und mit dieser Zuführung des Camilo in der Stossvogelkappe durch den vermummten Schildknappen schliesst der erste Act, nachdem Oton, der in der Maske eines fliegenden Buchhändlers, und Valerio, der als Kupferstichhausirer sich bei Leonarda eingeschlichen, von den herbeigerufenen Dienern sammt ihrem Kram und ihrer Brautschau

*) Los favores son iguales.

**) Julia. ¡Malditos sus ojos sean,
Que á la primer vista pueden
Hacer que otros ciegos queden.
Leon. Déjalos, Julia, que vean;
Que es bien que tan buenos ojos
No pierdan porque me vieron.

***) Julia. Pues ¿que dirá Fray Luis?

†) Leon. — con mascara iras,
Y para que nada note,
Le pondras un capirote,
Con que á casa le traerás.
Urban. Brava industria vas trazando
¡Que bueno vendrá el halcon!

zur Thür hinaus begleitet, nm nicht zu sagen, mit Knütteln*) hinausgejagt worden; dieweil Lisandro, als Verkäufer von wohlriechenden Räucherkerzchen und Pastillen, dessen feine Räucherkerzchennase sich klüglich vor der Thür in abwartender Stellung verhalten, Reissaus nimmt, sobald sie Lunte gerochen!

Nun brennt Camilo im zweiten Act vor Neugierde, zu erfahren, cujas die Dame gewesen, mit der er im Dunkeln that munkeln. Darüber ist jedoch schlechterdings kein Licht von dem vermummten Schildknappen, Urban, aufgesteckt zu bekommen, der nun als bestellter Stallmeister den Wittwentröster wieder zurückgeführt, nm ihn, noch im selben Acto Sc. VII, abermals vorzuführen. Das ist Spanisch; näher Valencianisch, worin keine spanische oder Valencianische Wittwe zu Lope's Zeiten ein Arg fand; wir aber heutigentages wohl ein Härchen fänden, dies nämlich, dass ein Dichter wie Lope keines darin fand, und dass es ihm vorzugsweise darum zu thun war, einen Zug mehr zur Seelenkunde der spanischen, der Valencianischen und, wie er denken mochte, der jungen feurigen Artemisien aller Völker und Länder, zu liefern. Möchte der Zug noch so magisch gezogen seyn mit genialischer Hand und noch so ergötzlich und ächt lustspielmässig durch Figuren- und Situationskomik: wie z. B. das zufällige, nächtliche Begegniss des einen Wiedertäufers, Oton, mit dem vermummten escudero und dem verkappten Camilo auf dessen Hinwege zum Rendez-Vous en masque mit unbeschränkter Maskenfreiheit.**) Komisch wirkt ferner, als Gegenbild zur lustvollen Maskerade der Stelldichein-Gruppe, die trübselige Verlarvung der drei Widertäufer, Oton, Valerio und Lisandro, die nacheinander und ohne sich zu erkennen daherschleichen, jeder mit dem Vorsatze, den begünstigten Galan, auf den Verdacht hin, dass die scheinheilige Wittwe einen solchen heimlich empfange, zu morden, wenn er sich Nachts vor ihrer Thür blicken lasse; und lachwürdig ist es, wenn sie, auf Verlangen des Alguacil, die Masken abnehmen, und sich nun gegenseitig erkennen, und Lisandro sich wundert, dass sie jedesmal sich zusammenfinden.***) Und Wen fallen sie nun an? Den Urban. Und auf wessen Fürsprache lassen sie ihn los? Auf Camilo's, der ihnen gute Worte giebt! Den Dichter aber lassen wir nicht los, trotz aller guten

---

*) Leon. Hola, cargaldos de palos.

**) Wie weit diese ging, erfahren wir mit Camilo's Diener, Floro, dem er erzählt: dass er sechs bis siebenmal wie ein geblendeter Falke den Liebesflug zur unbekannten Schönen machte:

Hasta que al fin la goce
Sin mas luz que de los ojos.
Bis ich endlich sie genoss
Bei nicht mehr Licht als der Augen.
II. Sc. XVI.

***) ¡Que siempre en todo juntos nos hallamos!

Worte, guten Züge und Scenen, auf die sein Fürsprech, das komische Talent, sich zu seinen Gunsten beruft. Ein Dichter wie Lope darf nicht scherzen, blos des Scherzes wegen; darf seinem Lustspiel nicht mit blosser Lusterregung zu genügen glauben: ein Dichter wie Lope muss den Lachaffect, der nur Mittel nicht Zweck des Lustspiels ist, wie die kathartischen Affecte des Trauerspiels, Mitleid und Furcht, einem tiefen Zwecke dienen lassen — ein Dichter wie Lope muss die Lachlust in ein höheres Wohlgefallen, in die Geisteslust, die reine Verstandesfreude ob der zur Einsicht und Vernunft gebrachten Selbsttäuschung, ob der Lustspielstrafe und Witzigung der komischen Hybris, auflösen, welche hier in der eingebildeten, das Maass bescheidener Frauensittsamkeit übertrotzenden Tugendstärke, und in der darauf pochenden, und das komische Schicksal gleichsam herausfordernden Selbstzuversicht besteht; wie die komische Sühne in der aus solchem Selbstvertrauen entspringenden G e f a h r für die auf verbotenen Irrwegen sich vergessende Frauenehre, zur Strafe für den der weiblichen Bestimmung sich überhebenden Frauenstolz. Eine Verirrung aber, die eben nur an die Gefährdung der weiblichen Ehrbarkeit und Tugend streife; nicht, wie bei Leonarda, bis zu leidenschaftlich entschlossener Selbstentehrung sich überstürze, die aller Scham ohne Weiteres den Kopf abbeisst und mit der Scham auch der komischen Sühne: der m ö g l i c h e n Gefahr, diese zu einer Beschämung entwürdigend und skandalisirend, die einer Ertappung in flagranti gleichkommt, zu einer Beschämung, die nur die enthüllte Schamlosigkeit selber ist. Bewirkt etwa C a m i l o 's, bei der entscheidenden letzten Zusammenkunft mit L e o n a r d a im Dunklen (III. Sc. XXIII.), der geheimnissvollen Lustgenossin, nach dem Genusse, in's Gesicht leuchtende Blendlaterne eine edlere, mit dem von komischen Katastrophen zu erregenden Lachvergnügen und kathartischem Lustgefühl übereinstimmende Beschämung? L e o n a r d a 's Beschämung flammt nur als Unlust und Verdruss ob der zunichte gewordenen Heimlichkeit ihrer Lustbefriedigung auf.*) Und wenn sie den in dieser Verwirrung sie überraschenden Oheim an solcher Anflammung die Hymenfackel zur Vermählung mit dem heimlichen Wittwentröster anzünden lässt: kann eine solche schandenhalber geschlossene Nothehe das K o m i s c h e des Artemisien-Wittwenthums vor der Lustspiel-Vernunft zu Ehren bringen, die eine Beschämung eben des noch nicht zuschanden gewordenen Frauenehr- und Zartgefühls verlangt? Oder kann sich die Lustspielvernunft bei dem casuistischen Auskunftsmittel des Dichters beruhigen: dass er die Zusammenkunft im dunklen Gemach vor den Zuschauern in allen Züchten und Ehren vor sich gehen

---

*) Unmittelbar vor Camilo's Experiment mit der Blendlaterne sagte Leonarda zu dem nach Licht verlangenden Camilo: „Auf die Gefahr, Euch zu verlieren, sollt Ihr meiner nicht bei Licht geniessen":

Aunque os pierda, está en razon
Que con luz no me goceis.

lässt, während zugleich Aeusserungen von Leonarda, Camilo und dem Escudero laut werden, welche auf Zusammenkünfte ganz anderer Art deuten? Auf Gruppen im Tartarus der Camera obscura des Boccaccio, der Contes moraux von Lafontaine, oder nach Beider Laterna magica, den Fabliaux der nordfranzösischen Jongleurs? Vor dem Publicum lustspielgerechte Dunkelkammer-Scenen; derweilen zu gleicher Zeit hinter dessen Rücken Camilo's Zauberlaterne eine Liebesgruppe à la Boccaccio und Lafontaine an die Wand wirft? Lustspiel vor, Novelle hinter dem Zuschauer — wenn das kein paralleles Doppelspiel ist — so giebt es keines auf der spanischen Bühne! Noch hätten wir, bezüglich des dritten Acts, zwei Begegnisse auf der Strasse zu vermerken: Camilo's mit seinem Liebchen, Celia, die ihn wegen Vernachlässigung zur Rede stellt; und das zweite Begegniss: Leonarda's Ueberraschen dieses Strassengesprächs, die mit ihrer Dienerin Julia zufällig daherkommt, Beide verschleiert. Leonarda's dadurch gefachte Eifersucht ist nur ein der spanischen obligaten Komödieneifersucht geleisteter Tribut, behufs der parallelen Abfächerung von Liebes- und Eifersuchtsscenen. Wie denn die spanische Poesie, die dramatische insonders, sich keine Liebesleidenschaft ohne ihr Kehrbild, die Eifersucht, zu denken vermag; ja das Poetische der Liebesleidenschaft in dem Maasse zur Wirkung zu bringen vermeint, als sich dieselbe am dämonischen Feuer der Eifersucht erhitzt und verzehrt. Das spanische Liebesdrama kehrt abwechselnd die himmlische Engelsmaske der Liebe und deren Unterfutter, die Teufelslarve der Eifersucht hervor. Sollten wir dieses Doppelgesicht der Liebesleidenschaft nicht auch unter die Phänomene der spanischen Parallelgestaltung bringen dürfen? Für jene poetisch tiefere Liebe, für die Poesie der tragischen Liebesseligkeit, für eine Romeo-Julia-Liebe, die auch das indische Schauspiel feiert, hat das spanische Drama kein Herz und kein Genie. Was diesen Dualismus in Lope's Schauspielen betrifft, so trägt derselbe noch ausserdem des Dichters eigenthümliche Liebessignatur, wie diese in seinem autobiographischen Romandrama 'Dorotea' sich ausprägt, zur Schau; derart nämlich, dass seine dramatischen Liebeshelden meist zwischen zwei Maitressen pendeln, deren eine über den Leib, die andere über die Seele, oder auch nur über des Leibes Schatten, bisweilen sogar abwechselnd miteinander, verfügt. Inabsicht auf dramatische Technik, vis comica der Figuren und Begegnisse, witzige Anmuth des Dialogs, dürfen wir die 'Vinda Valenciana' unter Lope's bühnenwirksamste Komödien dieses Schlages stellen.

Los Locos de Valencia „Die Irrenhäusler von Valencia." Spielt im Narrenhause von Valencia — Schauplatz und Problem, wovor die komische Muse erschrickt, und wogegen auch die Gesch. d. Dram., gelegentlich der Verrückten und Narren in der ital. Komödie, schwerwiegende Bedenken zu erheben, mehr denn eine Veranlassung fand. Glücklicherweise hat den Spanier sein Genie und poetischer Kunstinstinct vor solcher Tollhauskomik bewahrt. Seine Narren, die Hauptfiguren mindestens, treiben zwar ihr Wesen im Irrenhaus, aber als verstellte Tollhäusler und können und

dürfen als solche komisch und ergötzlich wirken durch den erfreulichen Contrast, dass hinter der Irrenmaske der zweckthätige, gesunde Verstand sich verbirgt, der sie für seine Absichten klüglich benutzt, und Andere damit, im Nutzen seiner Motive, täuscht und zumbesten hat. Die Irrenhänslermaske möchte die komische Muse immerhin vornehmen dürfen. Liegt doch in den komischen Verirrungen, in den Irren und Wirren der Komödie schon an sich etwas zweckwidrig Lächerliches; unterscheidet sich auch der Komödiennarr von dem Tollhausnarren wesentlich durch die auf Täuschung Anderer mit Bewusstseyn abzielende Selbsttäuschung, während den Irren ein organisches Leiden, eine Geisteskrankheit, seine fixe Idee, jeder Täuschung, jeden Täuschungszweckes und Bewusstseyns unfähig macht, den zweckhaften Täuschungsbegriff in ihm überhaupt zerstört. Demnach ständen der Komödienthor und der Irrenhausnarr im Gegensatz zu einander, so dass der tiefe, unbeirrte, feste, unbelehrbare, witzigungsunfähige Ernst in seiner krankhaften Einbildung und Selbsttäuschung das Lächerliche ausschliesst; wogegen der komische Narr der Witzigung seiner Thorheit sich durch ein Labyrinth von Irrungen, Täuschungen und Selbsttrug zubewegt, deren neckische Verwickelung wie Auflösung der komische Zufall, d. h. die lustige, in den Situationen und den Ereignissen jene Täuschungen abspiegelnde Logik der Verkettungen, auf halbpart mit auf seine Schellenkappe nimmt. Der Lustspielnarr ist eben von innenaus dadurch lächerlich, dass er, in Selbsttäuschung verstrickt, Andere zu narren, seinen ganzen Witz aufbietet, der an der Witzigung, durch die Witzigungsfähigkeit also, beschämbar werden, sich lächerlich machen kann. Umgekehrt ruft der Tollhausnarr dadurch, dass er nicht daran denkt, noch daran denken kann, Andere zu täuschen und, infolge des Fehlschlags, seiner Selbsttäuschung inne zu werden, Irrthum von Wahrheit zu unterscheiden, Ursache mit Wirkung in logischer Weise zu verknüpfen — ruft dadurch, dass er das Täuschungsbewusstseyn, mithin die Enttäuschungsfähigkeit verloren, und seine fixe Idee gleichsam nicht flüssig machen kann durch ihre Bewegung aus falschen Schlussfolgerungen heraus bis zur Ueberführung ad absurdum; dass er im Gegentheil seine fixe Idee mit der tiefen Ernsthaftigkeit mathematischer Gewissheit objectivirt, und daher mit dem völligen Erlöschen des Witzigungsbewusstseyns die Fähigkeit, das menschliche Vorrecht gleichsam, sich lächerlich zu machen, eingebüsst hat — der Irrsinnige ruft dadurch auch in dem Beobachter die tiefernste Stimmung mitleidvollen Bedauerns ob solcher Einbusse der Menschenbestimmung hervor: zu irren, so lang er strebt; aber auch zugleich im Streben seines Irrthums inne werden zu können. Der lustige Tollhänsler steigert diesen Eindruck tiefsten Mitleids bis zum Unheimlichen, Schauerlichen, wegen der absoluten Unvermittelbarkeit seiner Lustigkeit mit der Trübseligkeit seines Zustandes. In der Ernsthaftigkeit des gestrengen Narren, der die Farbe seiner tollen Idee allen Ernstes trägt, lässt sich doch noch eine logische Beziehbarkeit erkennen. Der in seiner Narrheit vergnügte Tollhäusler aber hat den letzten Verbindungsfaden mit der ge-

sunden Causalitätsgehirnfaser abgerissen; den Faden, den die Parze der Kategorie von Ursache und Wirkung, vom zureichenden Grunde, zu dem Sprichwort ausspinnt: „Der Narr lacht und weiss nicht warum." Der lustige Narr macht das Lachen selbst, das eigentliche Correctiv lächerlicher Selbsttäuschung, zum Narren, zum Tollhäusler. Wenn das Lachen über den Thoren selbst zum Thoren wird, womit will die Komödie salzen? Das Lustspiel, sollte man meinen, müsste, weil es den lustigen Narren zumeist perhorrescirt, auch das Verstellen zu einem solchen für bedenklich erachten, und die dadurch bewirkte Lachlust aus ihrem Bereiche verbannen. So möchte denn doch vielleicht die komische Muse, selbst auch nur der Maske eines, im Zwecke der Komödien-Kurzweil, verrückt Gebahrenden, sich scheuen. Wie dem sey, Lope's Genie hat das Motiv so geschickt und wirksam zu verwerthen verstanden, dass wir dem Zweifel wegen dessen Lustspielangemessenheit, aus Rücksicht auf den an Komödienmotiven erfindungsreichsten Dichter des spanischen Theaters, durch die Finger sehen wollen.

Galan Floriano hat — wie er seinem Freunde, Valerio, erzählt — den Principe Reinero in einem Duell — dem Chablonenduell der spanischen Komödie, wegen einer Dame — in Zaragoza getödtet.*) Um den Freund vor Verfolgung und Strafe zu sichern, weiss Valerio keinen geeigneteren Zufluchtsort, als das berühmte Narrenhaus zu Valencia.**) Floriano greift nach dem Asyl mit beiden Händen, und vermisst sich, den Narren so naturgetreu zu spielen, dass Valerio darüber erschrecken soll.***) Schon die zweite Scene sorgt für die zum fingirten Tollhäusler gepresste Tollhäuslerin. Donna Erifila tritt nämlich mit ihrem Diener, Leonato, auf, der zugleich ihr Verführer und Entführer aus dem väterlichen Hause ist. Darin würde jede andere als spanische oder Valencianische Bühne den ersten Schritt zum Narrenhaus, wo nicht bereits den letzten, erblicken. Insonders beim Anhören der zärtlichen Liebesversicherungen, womit Donna Erifila die unverschämten Zumuthungen ihres Herzgeliebten, des Lakaien, Leonato, erwidert. Sie würde — sagt er — wenn sie ihn wirklich liebte, ihm Das nicht verweigern, was sie ihre Ehre nenne.†) Hierauf mit liebkosender Schüchternheit sich entschuldigen, heisst das nicht narrenspitalmässige Leidenschaft für einen Stallknecht? Lope ist zu sehr Dichter, um kein Bewusstseyn darüber zu haben. Lässt er doch vom Stallknecht selber eine desfallsige Bemerkung dem entführten Fräulein unter den Fuss

*) Sabed que he muerto al Principe Reinero I. 1.

**) ¿Sabreis haceros loco y disfrazaros?
— — — —
Tiene Valencia un hospital famoso
Adonde los freneticos se curan.

***) que yo le haré de suerte que os espante.

†) Nunca me hubieras negado
Lo que tú llamas honor.

geben.*) Verwischt nun aber der Dichter nicht von vornherein die Scheidelinie, die das Irren- vom Schauspielhause trennt? Und sind die Wärtel des berüchtigten Valencianischen Narrenspitals nicht in ihrem vollen Rechte, wenn sie die vom entwichenen Leonato bis auf's Hemd ausgeraubte Doña Erifila in solchem Zustande für eine der Irrenzelle entsprungene Tolle halten und sie dahin zurückführen? Doch wir wollen ja unsern Zweifeln an der Lustspielwürdigkeit solches Narrenmotives durch die Finger sehen, und auch des, bei der Fortführung der Erifila, gegenwärtigen Valerio monologische Bemerkung, dass er vor Stegreifliebe zu derselben den Verstand verloren, wenn er einen überhaupt zu verlieren hätte**), dreingehen lassen, schon um des schalkigen, vom Dichter in petto gehegten Nebenmotives willen: dass der Liebe zur Narrheit nur das Narrenhaus fehle. Was denn auch Lope, der von allen dramatischen Dichtern Spaniens am unverholensten in Darlegung seiner Bühnenabsichten, psychologischen Beweggründe und Kunstgeheimnisse, offene Karte spielt, den Valerio ohneweiteres bekennen lässt: zurückkehren in's Narrenspital — schliesst sein Monolog — will er, um sich als Liebesnarr darin aufnehmen, oder heilen zu lassen.***) „Ein Narr macht viele Narren", sagt das Sprichwort; auch ein verstellter Narr. Des Narrenspital-Verwalters, Gerarda, Nichte, Fedra, deren Jungfer, Laida, des Lakaien Liebchen, Donna Erifila, sie verlieben sich sämmtlich in den scheintollen, und diesen Schein mit Geist und Laune durchführenden Floriano, so tollhäuslerisch närrisch, dass sie von Verwalter, Wärteln, Irrenarzte und geheilten Irren, und gegenseitig eine von der andern, für richtige, tollhausreife Närrinnen mit Fug gehalten werden. Floriano gar nicht mitgerechnet, der den verstellten Tollhausteufel an die Spitalwand nur gemalt hat, damit der wirkliche Liebesnarrenteufel in ihn fahre, der aus ihm, für die, seiner Meinung nach, verrückte Erifila herausbrennt und glüht. Die Liebeserklärungen der gegenseitig sich für verrückt Haltenden sind belustigend und komisch genug, wenn diese beiderseits vermeinte Tollheit, da jeder doch von dem wirklichen Wahnsinn des Andern überzeugt ist, den reinen Genuss an der Freude solcher Doppeltäuschung aufkommen liesse,

---

*) Confieso que fué locura
Querer á tu desigual.
Ich bekenne, Narrheit war's,
Lieben Den, der nicht Deinsgleichen.

**) Despues que vé la muger . . .
ó todo el seso perdí,
ó no tengo que perder.

***) Volver quiero al hospital
porque en viendome afligir,
ó no me dejen salir
ó allá me curen el mal.

die bis zum Glauben an die eigene Verrücktheit sich zuspitzt*), wovon die faselnden Paroxysmen der als 'Ariosto's Doralisa', gegenüber ihrem 'Mandricardo', Floriano, sich geberdenden Erifila die schönsten Proben ablegen.

In demselben Irrwerden an sich selber, aus Liebe für Floriano, lässt uns der zweite Act die Nichte des Narrenspital-Verwalters, die Fedra, betreffen.**) Ihr Liebeswahnwitz kitzelt sie dermaassen, dass sie, auf Floriano's Verrücktheit hin, ihn umarmt.***) Die Fedra vertritt in unserer Narrenkomödie die zur wirklich Geliebten, hier zur Erifila, parallele Schein- oder Nebengeliebte, die ständige zweite Liebhaberin in der spanischen Komödie zugunsten des Eifersuchtsmotivs. Lope's thatsächliches, in seinem Romandrama 'Dorotea' geschildertes Selbsterlebniss einer solchen Doppelstellung zwischen zwei Liebhaberinnen, zwischen Dorotea und Marfisa, wiederholt sich in fast allen seinen Stücken, den Lustspielen, den Mantel- und Degenkomödien namentlich, und hat sich in dem spanischen Drama des 17. Jahrh. als stereotypes Thema festgesetzt. Das Parallelmotiv giebt das stehende Muster und Grundbild zu den wirksamsten Conflictscenen und Situationen der spanischen ritterbürgerlichen und hochritterlichen Dramen ab. Inmitten der angestaunten Fruchtbarkeit, Schöpferkraft und Erfindungsfülle des Lope'schen Genie's, der spanischen Situationsspiele überhaupt, eine Armuth in Abwechselung und Neuheit des Liebesmotivs, ein Formalismus der Spannungen und Conflicte, ein ewiges Einerlei dramatischer Bewegungsmechanik, ein handwerksmässiges Aufziehen und Ingangsetzen derselben Triebfedern und Triebräder — dass die spanische, um ihre Unerschöpflichkeit so hochbelobte und bewunderte Komödie in dieser Beziehung als die armseligste und dürftigste in schöpferischer Gestaltung der Liebesleidenschaft, der dramatischen Leidenschaft überhaupt in ihrer quellenhaft psychologischen Tiefe, erscheinen könnte. Und was zumeist überraschen muss: das scheinbar reichste und üppigste aller dramatischen Frucht- und Füllhörner, Lope de Vega's beatae cornu copiae, selbst dieses, ja dieses, als Vorbild aller anderen, vorzugsweise, verwandelt sich, wie durch Gegenzauber, in der Hand des „Vaters" der ausgebildeten „stehenden" Nationalkomödie im 17. Jahrh. und Vaters

*) Erifila. ¿que dudo? ¿que estoy pensando?
loca soy . . .

**) Con tan estraño tormento
el amor me ha combatido,
que ya no tengo sentido,
sino solo sentimiento.

Sc. 2.

***) Ay Dios, ¿si le abrazaré?
¿si podré? mas bien podré,
Que es loco y no importa nada.

auch jener typischen, aus seinen Erlebnissen in sein Drama übertragenen, zwischen zwei Parallelmaitressen, zwischen Liebe und Scheinliebe, Liebe und Eifersucht aus Eifersuchtsrache hin- und herpendelnden Situationsspiels — selbst Lope's riesiges Frucht- und Blumenfüllhorn wandelt sich in seiner Hand zum schmalen Kaleidoskop um, dessen dürre, winzige, vertrocknete Blüthlein und Gewürzkörnchen er in ein Wechselspiel sich wiederholender durch Doppelspiegelung paralleler Glasscheibchen, bald büschel- bald sternenförmig, zu den verschiedenartigsten und doch gleichförmigen Figuren umschüttelt. Das Wandelspiel von Lope-Proteus geht wesentlich als das Vermummungsspiel vor sich, das Eidothea, die Tochter des „untrüglichen" Meergreises und Robbenhirten, mit den vier frischabgezogenen Seehundsfellen vornahm, in welche sie den Menelaos und drei seiner Gefährten hüllte. Nur dass Lope-Proteus' Eidothea, seine Romankomödie Dorotea, in der Heldin selbeigene abgezogene Haut je deren stehende Vertreter in Lope-Proteus' dramatischen Wandelspielen hüllt und die drei anderen Stereotypen in Marfisa's, Fernando's und Don Bela's bezügliche und abzügliche Häute. Und jedesmal stürzen die Vier herbei, fallen über den „untrüglichen", der „betrüglichen Kunst" nicht vergessenden Meergreis her, der seine üblichen Verwandlungen durchmacht. Die Vier aber in den Dorotea-Häuten halten ihn fest und „unverrückt", — in der Narrenkomödie von Valencia jedoch verrückt umschlungen — bis der zaubernde Greis, der, wie der ägyptische, fehllos redende Meergreis des Meeres Tiefen, die Untiefen der spanischen Eifersuchtsliebe durchschaut — bis er, der Verwandlungen müde, das psychologisch-dramaturgische Geheimniss seiner Ars amandi verkündet: „Meine ersten Liebhaber lieben die zweite Liebhaberin nicht aufrichtig und wirklich, denn ein lebendiges Erinnern (wie meines an meine Dorotea) duldet keine entgegengesetzte Leidenschaft und lässt sich nicht von ihr überwinden; der gefangene Wille überliefert sich keinem anderen Gegenstande; der erblindete Verstand beschäftigt sich nicht mit andern Dingen, als denen, die seine Verblendung bewirkten; die Sinne erfassen nicht, was ihnen widersteht, und die gefesselte Seele erkennt keine fremde Herrschaft an. Die scheinbare Liebe meiner ersten Liebhaber für meine zweite Liebhaberin ist eine **aus wüthendem Zorn entsprungene eifersüchtige Rache**, die bei der ersten wiederkehrenden Gunst, bei dem ersten zärtlichen Anblick meiner ersten Liebhaberin, der wirklichen Geliebten meiner ersten Liebhaber, zerrinnen müsste." *) Wir werden mehr als einmal in die Lage kommen,

*) No amaba Anfriso á Anarda verdaderamente, porque mal puede una memoria ocupada admitir y dejarse vencer de contrarios pensamientos, y una voluntad cantiva rendirse á otra, ni un entendimiento ciego discurrir en lo que no tiene principio de su causa, tener contrario objecto los sentidos, y el alma sin libertad reconocer otro dueño. Era este amor

auf diesen Nilschlüssel von Lope's Fruchtbarkeit in stetiger Dramatisirung des Schema's seiner ersten, selbsterlebten Eifersuchtsliebe zurückzugreifen, und bei dieser Gelegenheit vielleicht auch in Erfahrung bringen, dass die auf sinnliche, heissblütige Temperamentsschrauben gestellte Eifersuchtsliebe der romanischen Poesie, des italienisch-spanisch-französischen Drama's, über die wahrhaft poetische, aus höheren, aus himmlischen Quellen entspringende, unzwiespaltige, von Eifersucht unbefleckte, und gleichwohl durch innere Energie, wie der Sonnenkern, stürmisch feurige, dramatisch wogende Liebesleidenschaft einen verzehrenden Hauch hinwehe, der selbst eines Lope Schöpferkraft zur Scheinfruchtbarkeit entwerthen kann.

Floriano und Erifila vernarren sich in einander so gründlich und berauschen sich am Tollhausliebeskelch so tief, dass ihnen der Narrenschwindel vergeht und Eins an dem Andern, nach wechselseitiger Mittheilung ihrer Vorgeschichte vor Eintritt in's Irrenhaus, sich zum Geständniss seiner, bis auf den Liebeswahnsinn sparrenlosen Verständigkeit ernüchtert. In den Augen des Narrenwärtels, Pisano, freilich nicht, der das Paar in einer zärtlichen Umarmung betrifft, und ihm Fusseisen, ihr Handschellen anlegen lässt.

Die Lustspielkatastrophe pocht an's Narrenhaus. Ein Vetter des Wärtels, der den Mörder des Principe Reinero auskundschaften soll, zeigt dem Pisano dessen zu diesem Zwecke verfertigtes Bildniss. Floriano, im Narrenspital nur als 'Beltran' gekannt, schwärzt sich in aller Eile das Gesicht, was auf Rechnung seiner Verrücktheit gestellt wird; nur nicht von Erifila, deren Tollhausname 'Elvira': diese gewahrt vielmehr hinter der Russmaske den hellen Verstand des Herzgeliebten; dieweil, umgekehrt, Hauswart, Pisano, und Vetter, Liberto, Stöckelmeister (Vergueta) von Aragon, mit Floriano's Auskundschaftungsportrait, dessen figürlich scheinnärrische, selbstverrätherische Bemerkungen durch die Blume der luciden Intervalle für Ausbrüche des Aberwitzes hinnehmen. Ueber sein schwarzes Gesicht verständigt Floriano den Liberto dahin:

„Wisst Ihr, weshalb ich so schwarz bin?
Dass Ihr nicht in's Weisse trefft.“ *)

„In's Schwarze“, zu deutsch: Nicht merket, wer hinter der Russmaske steckt. Bevor Act II. zur Neige geht, glaubt derselbe, noch mit Eifersuchtsscenen, die zwischen Fedra und ihrer Zofe Laida sich bis zu schwungvollen Ohrfeigen begeistern, Fedra's Oheim, Gerarda, den Irrenhaus-Inspector, verblüffen zu müssen, der aus der plötzlichen Um-

---

en esta parte una celosa venganza fundada en rabia que á la primera blandura ó tierno volver de ojos de Balisarda se deshiciera.

La Arcadia. Libr. IV.

*) ¿Sabeis porque estoy tan negro?
Porque no deis en el blanco.

stülpung seiner verständigen Nichte mit dem Narrennnterfutter nach aussen, nicht klug werden kann, wie bedenklich er anch sein weisses Irrenaufseherhanpt schütteln mag. „Theure Nichte!" stöhnt er. Fedra, im höchsten Discant: Kikeriki!*)

Irrenarzt Verino rathet dem Gerardo (Sc. 1. A. III.), eine Scheinhochzeit seiner aus Liebe zum Verrückten Beltran (Floriano) närrisch gewordenen Nichte, Fedra, noch diesen Abend zn veranstalten**), und wundert sich über den Narren Beltran, dass er so verständig spricht.***) Das Komische in Floriano's Verstellung steigert sich allerdings mit seinem, selbst vom Irrenarzt als ein Symptom zunehmenden Wahnsinns, Fallenlassen der Narrenmaske. Floriano will anf den Scherz der Hochzeit mit Fedra eingehen, Erifila aber auch auf den Scherz nicht, so wenig, dass sie in Eifersuchtsraserei mit Valerio davonzugehen entschlossen ist, der nichts sehnlicher wünscht.†) Floriano's Eifersucht giebt sich das Ansehen der Gleichgültigkeit, ähnlich wie Fernando-Lope in der 'Dorotea', überzeugt, dass Erifila aus Liebesverdruss sich von Valerio fortführen lasse und dass sie bald wieder zurückkehren werde.††) Da ist sie schon! Entlaufen dem ihr nacheilenden Valerio, und kommt gerade zu Floriano's Scheinhochzeit mit Fedra, und Wen findet sie unter den Hochzeitsgästen? Ihren ehemaligen Liebsten, der es zn Anfang des Stückes noch war, der sie ausgeraubt: ihren Lakaien, Leonato, der mittlerweile mit seinem gegenwärtigen Herrn, einem schlechtweg 'Caballero' genannten Fremden, sich eingestellt, und nun über Erifila's Erscheinung in das höchste Erstaunen geräth†††) und noch mehr über die Eifersnchtsscene, die sie dem Scheinbräutigam spielt, bis auf's Messer, bis zu einem Paroxysmus, einer Eifersuchtsraserei, die dem Floriano die Narrenmaske abreisst, und ihn vor dem ganzen Hochzeits- und Narrenspittelpersonal als Floriano entlarvt, den Mörder des Principe Reinero, und der bei so vollem Verstande, dass er damit das ganze Narrenhaus anf viele Jahre versorgen könnte. Allgemeine Bewegung, Sensationskatastrophe, die der nun vortretende fremde Caballero, der sich als Principe Reinero zn erkennen giebt, auf die pyramidalste Spitze treibt. Starr, mit hängendem Unter-

*) Ger. ¿Sobrina?
Fedra. Quiqniriqui.

**) y si os parece aquesta misma tarde
se figura el desposorio con el loco.

***) que ann habla cnerdamente estando loco.

†) Erif. Por mi fé qne voy contento,
Sacadme, sacadme luego.

††) pero ella volverá presto
que es amor quien la provoca.

†††) Leon. Jesus, ¿Erifila aquí?
¿hay tan estraña mudanza?

so frische Spuren der Erinnerung an die gastfreundliche Asyl-Stadt tragen, daselbst verfasst und vielleicht auch aufgeführt worden.

Montalvan lässt Lope aus Gram über den Verlust seiner ersten Gattin, Isabel de Urbina, und bald nach deren Tode auf Philipp's II. unheilschwangerer Armada (1588), die aber bekanntlich fausse couche machte, Kriegsdienste nehmen. Herr v. Schack meint dagegen, Montalvan habe verschiedene Umstände verwirrt, und will, aufgrund von Lope's eigenen Angaben [1]), dass sich der

kiefer vor verblüfftem Staunen, vernimmt Floriano ans dem Munde des vermeintlich von ihm wegen einer Dame, Celia, im Duell erstochenen Nebenbuhlers, dass er, Floriano, nicht ihm, dem Principe, sondern dessen Pagen, der des Prinzen Namen nnd Kleider trug, die Wunde versetzt habe. *) Die Frage des Irrenarztes Verino, wer denn nur die Elvira, die verrückte Elvira, sey? **) ist Niemand besser in der Lage zu beantworten, als ihr Lakai und Entführer, im Beginn des Stückes, ihr Herzgeliebter nnd Beranber bis auf's Hemde: Leonato, dermalen Reitknecht des Principe Reinero, und bittet, nach ertheilter Anskunft, über Elvira-Erifila, diese wegen des Vorgefallenen um Entschnldigung. ***) Floriano thnt noch ein Weilchen spröde gegen die Geliebte — nicht etwa wegen ihrer abgedankten Lakaienliebe, die uns, aber nicht einem spanischen Pnblicum spanisch vorkommt — sondern wegen Valerio's, den sie ja liebe. Doch im Handnmwenden reicht er ihr die Hand mit der Erklärnng, dass Alles nur Verstellung gewesen. †) „Hand, Seele, Alles!“ ruft Erifila, entzückt an Floriano's Halse hängend. Auf den Wunsch des Caballero reicht auch Fedra, eben so entzückt, die Hand dem Valerio, und Lakai Leonato, der Pfahl im Fleische der Sparrenkomödie, die seine der Laida. — 1) Dorot. V. s. o. Anm., wo César dem Fern. ans den Sternen die Verfolgung prophezeit, die er von Dorotea und ihrer Mntter noch im Gefängnisse würde zu erfahren haben. Dies Ereigniss beklagt Philomela's Streitgesang mit der Drossel in Lope's der Doña Leon. Pimentel gewidmetem Poem 'Filomena' (Parte seg. Obr. no dram. Rivaden. t. 38 p. 489):

*) Cab. Aquel page del broqnel
Traia mi nombre y trage,
A qnien deste nna herida.
**) ¿Quien es Elvira esta loca?
***) Dame, Erifila, pardon,
qne este tu nombre y no Elvira.
†) Dame esa mano, mi bien,
qne todo ha sido fingido.

Dichter „zu einer anderen Schönen" gewandt hätte. Auf einem der Armada-Schiffe dichtete Lope die Fortsetzung zu Ariosto's Angelica-Geschichte. [1]) In der Egloga á Claudio schildert er den Eindruck, den, an der Seite dieses treuen, ihn überallhin begleitenden Achates, das Meer und die Armada auf ihn, den von Filis Verbannten [2]), hervorgebracht. Wer diese Filis war und

„Elisa se llamaba
La ninfa, y era tan hermosa y bella,
Que el sol se la llevó para su estrella.
Esta, porque yo quise
Vengarme, amando á Nise . . .
Mando, por dar venganza á sus enojos.
A un cazador que en lazos me prendiese.
Prendióme, y de mi libre patrio nido
Despojóme atrevido . . .
Y en su carcel me tuvo tiempo largo . . .
„Contra la selva Caledonia entonces
Iba la armada del monarco hispano;
Seguí las gavias y banderas rojas" . . .

Elisa ist allem Anschein nach 'Dorotea'. Minder gewiss, dass Nise der bukolische Name für 'Marfisa' sey.

1) Das Epos in XX Cantos und Octaven von 11,000 Versen 'La Hermosura de Angelica' (Obr. Suelt. II.) Im Prologo beruft sich Lope auf Ariosto, der eine Fortsetzung der Geschichte seiner Angelica von anderer Hand gewünscht (Forse altri canterá con miglior plettro C. XXX St. XVI) und bemerkt dabei, dass er dieses Poem auf einer Seereise gedichtet, wo er, noch sehr jung, sich im Waffendienste habe einüben wollen (en una jornada de mar, donde con pocos años iba a exercitar las armas . . . Alli pues sobre las aguas entre jarcias del galeon Saint Juan y las vanderas del Rey catolico escribi — estos pequeños cantos [XX]). Dass diese Seefahrt aber auf der Armada geschah, bestätigen die Verse in der 'Filomena', welche unmittelbar hinter den oben angezogenen folgen:

„Alli cantó de Angelica y Medoro
Desde el Catay á España la venida."

2) Joven me viste, y visteme soldadó
Quando vió los armiños de Sidonia,
La Selva Caledonia
Por Jupiter airado
Y las riberas de la gran Bretaña
Los arboles portátiles de España
Alli de Filis desterrado, intento . . .

ob sie identisch mit der Portugiesin Filis, die er in einer Egloga [1]) als zehnte portugiesische Muse besingt, darüber giebt uns Lope so wenig Auskunft, wie über das Schicksal der Armada, die nach England die brennenden Scheiterhaufen der spanischen Inquisition trug, und wie Pharao und seine Schaaren im Meer ersoff. Bei der Rückkehr [2]) konnte der Dichter der 'Hermosura de Angelica' [3]), wie Schiller's Admiral, Medina Sidonia, knieend vor Philipp II. und sein Poem überreichend, sagen: „Das ist Alles, Sire, was ich Ihnen von Ihrer Armada wiederbringe." So viel scheint jedoch gewiss, dass der Vernichtungssturm, der die aus inquisitorischen Brandern bestehende, bis dahin riesigste aller Eroberungsflotten zerblies oder versenkte, ein in den Augen der Weltgeschichte grösseres Meisterstück durch Zerstörung in den vier Expeditionsmonaten lieferte, als Lope in seinem Angelica-Epos von XX Gesängen; und dass der englische Seeheld Drake, der dem heilvollen Seesturm in die Hände arbeitete, ein unsterblicheres Werk schuf, als Lope in seinem katholisch fanatischen Schmäh- und Schimpfepos auf den Seehelden, in seinem Gift und Galle und Inquisitionsflammen, als XX Octaven-Canto's, speienden Drachenpoem 'La Dragontea'. [4]) Eine einzige jener von Drake zuerst aus Amerika nach Europa gebrachten Kartoffeln fällt schwerer an welthistorischer Culturbedeutung in die Wagschale der Völkergeschichte, als sämmtliche 292 Octaven in Lope's Drachenepos, das er in der Filomena unter den Dichtungen aufzählt, die er, als Schiffbrüchiger, nach der Rückkehr von der Armada-Expedition verfasste, als da sind: Bucolische Gedichte, deren rauhschalige Hirten verkappte Fürsten und mächtige Edelherren. [5]) Ferner das Heiligenpoem, ein georgisches Legenden-

---

1) 90 Rivad. p. 327:

Tu pues, decima musa lusitana . . .

2) Ende September 1588. — 3) Der Titel 'Hermosura', „Schönheit", deutet auf den märchenhaften Umstand, dass Angelica und Medoro, laut Vermächtniss eines maurischen Königs von Andalusien, sie als schönstes Weib, ihr Medoro als schönster Mann der Welt, das Königreich Andalusien erbten. Diese ganz äusserliche Wachsfigurenschönheit ging auf das Poem über. — 4) Obr. Suelt. III. p. 183—373.

5) Canté versos Bucolicos . . .
Allí cubrí con aspera corteza

gedicht: 'Isidoro de Madrid', das die Wunderwerke dieses canonisirten Ackerbauers, dessen Kleidsaum unsere Geschichte noch verehrend berühren wird, in X Cantos von fast 2000 Quintillenstrophen besingt [1]), ohne selbst ein Wunderwerk zu seyn, wofür es aber der Dichter preist, in seiner Siegesgewissheit, dass die gläsernen Speere seiner Neider an der diamantnen Rüstung des „süssen Isidor" zerspringen und zerschellen werden. [2]) „Von diesem glücklichen Erfolge ging ich zur Dragontea über." [3]) „Nächstdem besang ich", fährt 'Filomena' fort, „den Pilger (Fremdling) in seinem Vaterlande" (El Peregrino en su patria) [4]),

---

Principes generosos,
Almas nacidas en los ricos paños
De la mayor nobleza.

1) Obr. Suelt. t. X. p. 12—320. — 2) que mal pueden romper lanzas de vidro en armas de diamante. Filom. a. a. O. Obr. S. p. 459.

3) Deste feliz suceso
passé á la Dragontea.

Das. 1597 gedichtet, 1602 zuerst gedruckt. Der poetische Eindruck, den es zurücklässt, gleicht dem eines von Jubelgeheul durchgellten, um den Bratherd, worauf Kriegsgefangene schmoren, getanzten Karaibenreigens. Das wilde, menschenfresserische Jauchzen gewinnt gegen Ende des Gedichtes seine volle Stärke über den in Panama von seinen eigenen Leuten vergifteten Drachen (Drake), vor dessen blossem Namen doch das grösste Schiff der „unüberwindlichen Flotte", 1588, schreckenbeflügelt die Segel gestrichen. Gracias te doy — heuljanchzt das spanische Rothhäuterepos —

Gracias te doy, Señor de cielo y tierra,
que al gran Dragon y la muger sentada*),
que la abominacion infame encierra
en la copa del tosigo dorada,
con el cordero tuyo hiciste guerra,
y con la cruz de su sangrienta espada
España, Italia, America contentas
Estan a tu servicio siempre atentas.

4) gedr. 1602. Obr. Suelt t. V.
y canté las desdichas
de un Peregrino en ella (la patria) p. 460.

Am Schlusse heisst es, dass zur Vermählungsfeier acht andere Komödien an acht Abenden hintereinander aufgeführt wurden, deren Titel auch fol-

---

*) Elisabeth, Königin von England.

das die Geschichte eines von den Mauren als Gefangene aus Spanien fortgeschleppten Liebespaares, Panfilo und Nise, schildert, welche nach mancherlei Geschicken und Abenteuern, im Geschmacke von Cervantes' 'Persiles und Sigismunda', als Pilger zurückkehren und in Toledo von ihren Eltern vermählt werden. Das Grundgewebe dieses Romans in fünf Büchern ist in Prosa, reichlich zu Zweidritteln durchflochten von metrischen Episoden, heiligen Lobgesängen und mehreren geistlichen Schauspielen. „Ich sang“ — flötet weiter Filomena-Lope in ihrem Strophen-Plaidoyer gegen Tordo — „Ich sang die „tragische Geschichte“, will sagen, die 'Corona tragica', 'die tragische Krone', ein Verherrlichungs- und Seligsprechungspoem auf die heilige Märtyrin polyandrischer Ehen und Ehebrüche, Maria Stuart. [1] Das hohe Lied ihrer Lebensgeschichte singt Maria ihren Frauen im Gefängnisse selber vor, sterbenslangweilig. Papst Urban VIII. dem es Lope zugeeignet, zeichnete den Dichter durch einen eigenhändigen von Lobeserhebungen strotzenden Syllabusbrief aus; durch Ernennung zum Doctor der Theologie; durch das Mal-

---

gen: die erste von Porras, dem Autor famoso, betitelt: Laura perseguida („Die verfolgte Laura“). Die zweite vom Schauspieler Alcaráz dem „Einzigen“ (unico Representante), das Stück hiess: El Soldato amante, „Der verliebte Soldat“. Die dritte: La Fuerza lastimosa (Die beklagenswerthe Vergewaltigung) von Pinedo. Die vierte: 'El Perseguido' (Der Verfolgte), brachte Cisnero zur Aufführung, ein Schauspieler, dem sich kein anderer, seit Erfindung der Komödien, vergleichen lässt. Die fünfte hatte Rios zum Verfasser, ein Meer von Anmuth und natürlicher Grazie (mar de donayre y natural gracia) und führte den Titel: 'La Bella mal maridada („Die unglücklich verheirathete Schöne“). Die sechste, von Villéyas, dem berühmten Mimiker und Darsteller von Leidenschaften, nannte sich: El Galan agradecido („Der erhörte Liebeswerber“). Die siebente: 'La Montañesa' („Das Mädchen vom Gebirge“), von Santander. Die achte: 'Los Esclavos libres' („Die befreiten Sclaven“), von Granados, Heimathsgenosse des Peregrino (Helden des Pilgerromans). Ticknor bemerkt (I. S. 549. 3. D. Ueb.), dass zwei von diesen Stücken (El Perseguido und El galan agradecido) nicht unter Lope de Vega's gedruckten Schauspielen zu finden. Barrera führt beide auf: 'El Galan agradec.' als Inédita (¿Perdida?) und 'El Perseguido' (Carlos el perseguido) Seis Comedias de Lope de Vega, supuesta edicion de Lisboa 1603. — 1) Obr. S. IV, 1—162. 1627 im Druck erschienen, 5 Bücher in Octaven.

theserkreuz und die Würden eines Fiscals der apostolischen Kammer und Notars der römischen Archive. Filomena's Gegner, Vogel Drossel, der Tordo lacht über die 'tragische Krone' [1]), und über den Syllabus. Wir halten es mit dem Tordo. [2]) Die Liste der vor dem zweiten Theil der 'Filomena' gedichteten Poeme schliesst die berühmte Sängerin mit den Japanesischen Märtyrern. [3]) Die Filomena selbst [4]) lebt dem Parallelschema nach, in zwei Theile sich spaltend, wovon der erste, aus drei Cantos in Octaven bestehend, die Fabel von Tereus und der Nachtigall (Philomele) poetisch schmuckreich und in zauberischen Versen besingt; der zweite Theil dagegen, ohne jeglichen Zusammenhang mit dem ersten, die klagenvolle Nachtigall, als metaphorische Klagebeantworterin der gegnerischen Partei, der Drossel (Tordo) [5]), zugunsten ihres Clienten, Lope, einführt, mit einer Rechtfertigungsstreitrede in ganzen und Halb-Versen, die aber die poetischste der befiederten Sängerinnen selber auf die Anklagebank setzt, sie zu zwei Jahren Zellengefängniss mit unverbrüchlichem Stillschweigen, zum Verlust der poetischen Cocarde und Gesangsrechte auf ein Jahr, und zum Tragen des Papst Urban'schen Maltheserkreuzes sammt Doctorhut der Gottesgelahrsamkeit, verurtheilt.

Dem Montalvan zufolge, nahm der jugendliche, im See- und Landdienst für sein Vaterland schon so frühzeitig erprobte und gestählte Dichter, behufs Lebensunterhaltes, sein Geheimschreiber- oder Schriftführeramt wieder auf, zuerst beim Marques de Mal-

---

1) Canté la historia tragica
de quien se rie el Tordo. p. 462.

2) Doch hat das Poem, wie die Mehrzahl der genannten Schriften aus Lope's jüngern Jahren, immerhin einen biographischen Werth. Canto III. z. B. ertheilt Auskunft über des Dichters Seedienst u. s. w.

3) Yo canté finalmente
Los Martyres Japones. p. 464.

4) Zuerst gedruckt 1621. — 5) Welcher Gegner, ob ein bestimmter, Gongora etwa, oder eine junge Coterie den allegorischen Drosselbalg, wohl versetzt mit polemischem Arsenik, ausstopft, haben wir nicht ermitteln können. Das bitterste und giftigste Pamphlet gegen Lope, vom Geistlichen und Schulfuchs, Pedro de Torres Ramira, wurde erst 1617 in Paris, unter dem Titel 'Spongia', gedruckt.

pica und dann beim Conde de Lemos.[1]) Fauriel nimmt an, dass Lope, vor seiner Rückkehr nach Madrid, sich längere Zeit in Toledo aufgehalten und Studienausflüge in die Umgegend gemacht habe.[2]) Um diese Zeit trug ihm seine erste Jugendgeliebte, Dorotea, die mittlerweile Wittwe geworden, ihre Hand an, der entzauberte Dichter legte sie sammt Anhängsel zu den Acten, um so entschiedener, da er schon Neigung zu Doña Juana de Guardio gefasst hatte, mit der er sich 1597 vermählte. Sein zartfühlendes, im Grunde, wie jedes wahren Poeten, sittlich und heilig gestimmtes Herz fühlte sich auch in dieser zweiten Ehe beglückt[3]), die ihm zwei Knaben schenkte, Carlos, den älteren, und Lope. Wie lieblich schildert er das Erwachen an der Seite seiner Gattin, und das Erblicken seines Carlillos, der ihn frisch wie eine Morgenrose anlachte und ihm so anmuthig irgend was

1) Früher Marques de Sarria, mit welchem Namen ihn Lope auf dem Titelblatte seines 1599 gedruckten Poems 'S. Isidro de Madrid' bezeichnet, sich dessen Secretario nennend. Auch in einem Sonett vor Saavedra's 'Peregrino indlano' giebt sich Lope den Titel eines Secretärs des Markgrafen von Sarria. (Vgl. Ticknor I., S. 542. 1 d. Ueb.) Bekanntlich war Graf Lemos (geb. 1576, gest. 1622 zu Madrid) Vicekönig von Neapel, 1610 auch der Mäcen von Cervantes und der beiden Argensola's. — 2) a. a. O. p. 642: en grossissant partout — le tresor de ses réminiscences poétiques. — 3) Die Verse in der ofterwähnten Egloga an Claudio:

Y quien pudiera imaginar, que hallara,
Volviendo de la guerra dulce esposa.
„Wer glaubte wohl, dass, heimgekehrt vom Krieg,
Ich eine holde Gattin finden würde?"

beziehen wir nicht auf Lope's erste Ehe, sondern auf die zweite mit Juana de Guardio, wenngleich die Vermählung mehrere Jahre nach der Rückkehr aus diesem für Lope letzten Kriegsdienste stattfand. Die folgenden Verse scheinen dies ausser Zweifel zu stellen:

Yo ví mi pobre mesa en testimonio
Cercada y rica de fragmentos mios.
Ich sahe meinen armen Tisch umgeben
Von Sprösslingen, den Zeugen meines Glückes.

Das konnte er von der ersten kinderlosen Ehe nicht sagen, da ihm Isabela's Töchterchen, Teodora, wenige Monate nach der Geburt starb.

erzählte . . . [1]) Ach, das Morgenröschen, des Vaters Herzenswonne, lag schon im siebenten Jahre als Lilie vom Tode gebrochen, vor dem Vater, der den Tod in einer Elegie voll Nachtigallschluchzen besingt. [2]) Ach, dass des Dichters Brust eines bösen Dämons Laute

1) Quando amorosa amaneció a mi lado
La honesta cara de mi dulce esposa . . .
Quando Carlillos, de azucena y rosa
Vertido el rostro, el alma me traia,
Contando con donaire alguna cosa.
(Epist. al Doctor Matias de Porras. 334. p. 410 Rivad.

2) Obr. S. XIII. 365. Cancion á la muerte de Carlos Félix (Rivad. 124 p. 368.)

'Este de mis entrañas dulce fruto . . .
Y vos, dichoso niño, que en siete años
Que tuvistes de vida, no tuvistes
Con vuestro padre inobediencia alguna
Corred con vuestro ejemplo mis engaños
Serenad mis paternos ojos tristes
Pues yo sois sol, donde pisais la luna;
De la primera cuna
A la postrera cama
No destes sola un hora
De desgusto y agora
Parece que le dais . . .
Yo para vos los pasillos nuevos
Diversos en el canto y las colores,
Encerraba gozoso de alégraros;
Yo plantaba los festilos rennevos
De los albores verdes, yo las flores
En quien mejor pudiera contemplaros,
Pues á los aires claros
De alba hermosa apenas
Salistes, Cárlos mio,
Bañado de rocio,
Quando, marchitas las doradas venas,
El blanco lirio convertido en cielo
Cayó en la tierra, aunque traspuesto al cielo
¡Oh que divinos pajaros agora
Cárlos, gozais, que con pintadas alas
Discurren por los compos celestiales . . . .

Nach v. Schack's Prosaübersetzung (II. S. 172 f.): „. . . Und du, glückseliger Knabe, der du in den sieben Jahren deines Lebens keinen Ungehorsam gegen deinen Vater geübt hast, erheitere meine trüben Augen,

ist, die der Unhold mit Krallenfingern spielt zu seiner Lust, und die um so schmerzvoll-süsser tönt und zittert, je tiefer die Teufelsfaust in den Saiten des Herzens wühlt und je gewaltsamer sie es zerreisst! Ach des Weh's! welche Klänge mag der höllische Virtuose auf der Dichterbrust ihm nicht erst entrissen haben, als die vor Gram über den Verlust des Söhnchens sich verzehrende Mutter, im Kindbette mit einer Tochter, starb.[1]) Von Lope's zweitem, ihm gleichnamigem Sohne schweigt Montalvan, nur des Carlos und der Feliciana als Kinder aus der zweiten Ehe gedenkend. Nach Alvarez de Baena's Bericht (Hij. ill. t. III. p. 350) hat Lope diesen zweiten Sohn, den Lope, ausserehelich mit Doña Maria de Luxan gezeugt, die ihn 1606 zur Welt brachte. Wir wissen bereits, dass er diesem Sohne, als derselbe im 14. Lebensjahre stand, seine erste, erhaltene Comedia 'El verdadero Amante' widmete. Bei der Heiligsprechung des h. Isidor von Madrid trat der jüngere Lope (Lope de Vega Carpio el mozo)[2]) (der Knabe) unter den mit Dichtungen um den Festpreis strei-

da du nun im Reich des Lichtes wohnst. Von der ersten Wiege bis zum letzten Bett hast du uns keine kummervolle Stunde gemacht; dein Tod ist der erste Schmerz, den du uns giebst . . . Wie oft, mein süsser Knabe, fing ich dir schöne Vögel ein, verschieden an Gesang und Farben; wie oft pflanzte ich dir grüne Zweige in dein Gärtchen, und Blumen, in denen ich dein Ebenbild sah; du aber, mein Carlos, warst kaum in der reinen Luft der Morgenröthe thaubenetzt emporgeblüht, als schon die weisse Lilie welk und erstarrt zu Boden sank, um in den Himmel verpflanzt zu werden. O mit wie göttlich schönen Vöglein kannst du nun spielen, die mit bunten Flügeln durch die himmlischen Auen des ewigen Gartens flattern!" —

1) Feliciana, später mit Don Luis de Usategui verheirathet, Herausgeber einiger von seinem Schwiegervater, Lope, nachgelassener Schriften: y quedó sola Doña Feliciana de la Vega, que hoy vive casada con Luis de Usategui (Mental. Fama post. und Obr. S. I. 472 und XX, 34).

Feliciana el dolor me muestra impreso
De su difunta madre en lengua y ojos,
De su parto murió, ¡triste suceso!
„Feliciana zeigt in Sprach und Blicke
Der Mutter Schmerzensausdruck, als sie starb
Bei der Geburt, zu meinem Missgeschicke."

2) In der Egloga pescatoria 'Felicio' (Obras X. 362) wird er nach seinem Vater und seiner Mutter in der Ueberschrift benamt: Don Lope Felix del Carpio y Luxan.

tenden Poeten als 14jähriger Mitbewerber mit einer Glossa auf.[1]) Der vierzehnjährige Dichter schlug auch darin nach dem Vater, dass er in diesem Alter unter dem Marques de Santa Cruz gegen Holländer und Türken focht. Doch auch dieser Sohn wurde dem Vater, nach einjährigem Seedienste, entrafft. Der 15jährige Jüngling ging mit einem Schiffe zu Grunde, dessen ganze Mannschaft in den Wellen ihr Grab fand.[2])

Die kurze Widmung von Lope's Comedia: 'El Remedio de la Desdicha'[3]) („Das Mittel gegen das Unglück") trägt die Ueberschrift: an Doña Marcela del Carpio, su hija („an D. Marcela del Carp., seine Tochter). Als besondere Gunst bittet Lope in der Zueignung diese Tochter Marcela, sie möchte die Comedia lesen und den Jugendfehlern derselben mit ihrem Geiste nachhelfen, der ihm für ihr zartes Alter so fruchtbar scheine.[4]) Den Angaben des vorgenannten Alvarez de Baena zufolge, gebar dieselbe Doña Maria de Luxan diese aussereheliche Tochter dem Lope 1605, ein Jahr vor seines zweiten Sohnes, Lope, Geburt. Im Alter von 15 Jahren trat Marcela in das Kloster der Trinitarias descalzas (Barfüssernonnen vom Carmeliterorden) 18. Febr. 1621, ihren Namen, Marcela de Carpio, mit dem Kloster-

1) Glossa. A ninguno, Isidro, el cielo
premió por arar tan bien
porque fuistes solo quien
Aró con el cielo el suelo.
Dich, Isidro, der so wacker
Du gepflüget und gefrohnt,
Hat der Himmel reich belohnt,
Weil du ihn sä'st in den Acker.

Obr. XI. 494 f.

Vater Lope führt die Glossa mit den Worten ein: „Und so begann denn die schöne Melpomene mit neuem Muth und einem neuen Poeten, der noch nicht 14 Jahre zählt": 'E assi la hermosa Melpomene con nuevo aliento y con un poeta nuevo que no havia cumplido 14 años, comenzó assi. — 2) Obras, I. 472 u. 316. — 3) Comed. Madr. 1620, 4 t. 13 und Bibl. de Aut. Esp. (Rivad.) t. 24. Comed. escog. de Lope d. V. t. 3 p. 133. Den Stoff zu dieser im Jugendalter verfassten Komödie (en mis tiernos años) nahm Lope, nach seiner eigenen Angabe in der gedachten Widmung, aus der Geschichte von Zarifa und Abindarráez in Montemayor's Schäferroman 'Diana'. — 4) favoreced — con leerla, supliendo con el vuestro (ingenio) los defetos de aquella edad, que en la tierna vuestra me parece tan fertil.

namen Sor (Schwester) Marcela de San Félix vertauschend. Ein Jahr nach ihrem Eintritt legte sie das Gelübde ab und starb 1688 sehr geehrt.[1]) Die Feierlichkeiten bei ihrem Eintritt in's Kloster und bei der Schleiernahme schildert Lope in der poetischen Epistel an Don Horrera de Madonaldo „in so lieblicher und empfindungsvoller Weise, dass es das fühlloseste Herz rühren muss."[2]) Montalvan, der Lope zu einem sündenlosen Heiligen apotheosirt, übergeht, wie wir gemeldet, den natürlichen Sohn, Lope, und erwähnt der Marcela als einer nahen Verwandten des Dichters, deren Klostername, Marcela de Félix, er sogar, um jede Spur einer illegitimen Kindschaft zu verwischen, in Marcela de Jesu umfälscht.

Nach so vielen Herzenserschütterungen durch Familienverluste — eheliche, aussereheliche Kinder und Mütter, der Tod raffte sie alle dahin ohne Rücksicht auf das Sacrament der Ehe — aequo pulsat pede — „da verliess ich", fährt Belardo in der Egloga an Amarílis fort, den eitlen Welttand, der mich umgab; ich trat in einen Orden; denn es frommte Amarílis, das Michordinirenlassen meiner Unordnung."[3]) Er trat in die Congregation del Caballero de Gracia, unterzog sich dem Dienst der Hospitäler, übte sich in vielen Werken der Barmherzigkeit, besuchte die Kirche Unserer Frau von Atocha, der er mit Inbrunst zugethan war, am Sonnabende, dem Gelübde gemäss,

---

1) „con excelente opinion", wie Baena sich ausdrückt. — 2) „Con estilo tan dulce patetico, que enternece al mas yerto de corazon." In der schon angezogenen Epistel, 'Belardo á Amarilis', worin Lope unter seinem wie uns gleichfalls schon bekannt, arkadischen Schäfernamen 'Belardo', der peruanischen, unter dem Pastoralroman 'Amarílis' besungenen Dichterin, Doña Leonor Pimentel, seinen Lebensabriss in Terzinen mittheilt, erwähnt er auch seines Sohnes Lope und seiner Tochter Marcela:

Lope quedó, que es et que vive agora . . .
(Lope blieb mir erhalten, der noch lebet).
Marcela con tres lustros ya me obliga
A ofrecercela á Dios.
(Marcela sie mit fünfzehn Jahren
Dem Herrn zu weihen . . .)

3) Dejé las galas que seglar vestía;
Ordené me, Amarílis, que importaba
El ordenarme á la désorden mía.

und die andern Tage aus Andacht; endlich begab er sich nach Toledo, um die Priesterweihe zu empfangen (1609). Die erste Messe las er in der Kirche der Carmeliter-Barfüsser. In seinem Hause liess er eine reichausgestattete Betcapelle herrichten, worin er täglich celebrirte, mit Ausnahme der für die Parochialkirche zum Gottesdienst vorgeschriebenen Tage.[1] 1610 trat er der nämlichen Brüderschaft bei, zu welcher späterhin Cervantes gehört hat.[2] In die Congregation der in Madrid geborenen Priester liess sich Lope 1625 aufnehmen, und versah die vorgeschriebenen Pflichten dieser Congregation, deren Stiftungszweck die Bestattung armer verstorbener Geistlichen war, so streng und getreu, dass er von der Brüderschaft zu ihrem ersten Caplan (1628) erwählt ward. Wie das spanische Drama im 16. und 17. Jahrh. im Auto Sacramental gipfelt, so schlägt zuletzt der Dichter in den Geistlichen aus, als seine Spätblüthe. Zur Zeit der mittelalterlichen Mönchspoesie trug der Pfaffe den Poeten huckepack, wie der Lahme den Blinden; war der Mönch das Sprachrohr des Dichters; war der Dichter der Bauchredner, aus dem die Mönchsstimme schallte, tauchte der Dichter die Weihwedel in die auf Kirchenkessel gefüllte castilisch-kastalische Quelle, die Mönchskutte mit dem mythologischen Python als Lendenstrick umgürtet, und die Götterfabel als Litanei zum Rosenkranz betend; spannte der Dichter Apollo's Leiersaiten auf Christi Marterholz und spielte es zum Psalter. Die italienische Renaissance gab dem spanischen Mönchdichterthum nur so viel classischen Anstrich, dass aus dem Dichter, gleichwie aus dem tönenden Memnon, oder aus dem Apollo von Klaros und anderen Orakelgöttern, der Pfaffe hervorklang, in allerlei Versarten seine allegorischen Orakelsprüche und Weissagungen verkündend. Als die Inquisition, in Gestalt des feuerspeienden Drachen Ladon, den Hesperidenbaum der spanischen Poesie voll goldener und mehr noch scheingoldener Aepfel umflocht, trat das spanische Mönchspoetenthum in eine neue Phase. Da erschlug nicht der Poet, wie weiland Hercules den Drachen, um die Früchte zu pflücken: da verschlang der Drache den Poeten, so dass der Poet die Flammen aus des

1) Fama post. p. XI (Rivad.). — 2) Pellic. Ausg. D. Quij. I, CXCIX. Navarr. Vida de Cerv. p. 468.

Drachen Schlunde zu speien schien. Dem einzigen Lope de Vega gelang es beim Hinunterschlüpfen in den Drachenmagen sein vielästiges Lorbeergestänge dadurch, dass er es beim Durchgang durch den Schlund wie Schneckenhörner einzog, mit hinunterzuschmuggeln in den Bauch des Unthiers. Kaum aber hier angelangt, liess er es so jäh und gewaltig hervorschnellen, dass dem Ungeheuer zu Muthe ward, wie dem Kracken, in dessen Eingeweide Ariosto's Roland herumschnitt mit seinem furchtbaren Schwert, Durindane. Bald hatte Lope's Lorbeergeäst das Innere des Drachen so durchrankt, dass es wie Schlinggewächs die Leibeshöhlen des Ungeheuers wuchernd überzog und gleichsam austapezierte. In keiner Lebensperiode hatte Lope's Fruchtbarkeit so zahlreiche Lorbeersprösslinge getrieben, wie zur Zeit seines in die letzten Lebensdecennien fallenden Priesteramtes; wie zur Zeit, wo er als „Diener und Genosse" der Inquisition, als 'Familiar de Santo Oficio' [1]), Stücke über Stücke und darunter seine besten schrieb; weltliche und geistliche Dichtungen aus zwei Füllhörnern — eines im rechten, das andere im linken Arm — zumal oder ab-

1) Ticknor findet (I. S. 544, 1) diese Benennung zuerst 1609 in Lope's, mit Tasso's „Befreitem Jerusalem" wetteiferndem, aber die Wette nicht gewinnendem Epos, oder wie er es nennt, „tragisch-epischem Gedicht": Jerusalem conquistada („Das eroberte Jerusalem") in 20 Büchern, Octaven, und 22,000 Verse zählend. Das Poem giebt den Lorbeerast ab, der dem Santo Oficio-Drachen zum Halse herauswuchs. Dasselbe hat die von Richard Löwenherz versuchte, aber verunglückte Entreissung der heiligen Stadt und Wiedereroberung von den Saracenen zum Gegenstande. Als Kampfgenosse neben Richard glänzt Alfonso VIII. von Castilien, der nicht nur nicht theilnahm an diesem Kriegszuge, der überhaupt niemals in Palästina gewesen, und in Lope's tragisch-episches, die Eroberung des nicht von den Kreuzfahrern, sondern von Saladin eroberten Jerusalem feiernden Poems nur mit verflochten wurde, um neben Richard Löwenherz als obligater Parallelheld zu prangen. An „Glanzstellen" im Gedicht hebt H. v. Schack hervor: „die abenteuerliche, aber übrigens geniale Schilderung des Tempels des Ehrgeizes im fünften Gesang; die Beschreibung der Pest und des Todes der Sibylla ebenda; die Liebesgeschichte des Claridanit und der Brazaide und der Streit der Ritter um das Schwert des Don Juan de Aguilar, im zehnten; die Episode von der Jüdin Rachel im 19. Gesang u. s. w. Solche Glanzstellen waren es vermuthlich, die den Italiener Marino (den Verf. des Adam) bestimmten, Lope's Jerusalem über das des Tasso zu stellen" (II. S. 183). Vgl. Rivad.

wechselnd ausschüttete: 1612 Los Pastores de Belen (Die Hirten von Bethlehem), eine, als Schäferroman in fünf, Prosa mit Versen durcheinandermischenden Büchern illustrirte Bibel; eine heilige 'Arcadia', im Gegensatz zu seinem Liebesschäferroman 'Arcadia', auf dessen „Weltlichkeit" er in der Widmung des Bibelromans an seinen Sohn, Carlos, einen besonderen Nachdruck legt. Das Wiegenliedchen der Madonna, das Ticknor daraus übersetzt und das sich an inniger Lieblichkeit nur mit dem Schlummerliede vergleichen lässt, das Danae an der vom Meer geschaukelten Wiege des kleinen Goldjungen, Perseus, sang, schmuggeln wir sammt der von Ticknor's deutschem Uebersetzer mitgetheilten „trefflichen Uebertragung" des Cardinals von Diepenbrock unten ein in unsere Kellerräume, wo mehr dergleichen Waare aufgespeichert liegt. [1])

---

1) Pues andais en las palmas,
Angeles santos,
Que se duerme mi niño
Tened los ramos.

Palmas de Belen,
Que mueven ayrados
Los furiosos vientos,
Que suenan tanto,
No lo hagais ruido,
Corred mas paso;
Que se duerme mi niño,
Tened los ramos.

El niño divino,
Que está cansado
De llorar en la tierra:
Por su descanso,
Sosegar quiere un poco
Del tierno llanto;
Que se duerme mi niño,
Tened los ramos.

Rigurosos hielos
Le estan cercando,
Ya veis que no tengo
Con que guardarlo;

Aus dem priesterlichen Fruchthorn quollen im selben Jahre (1612) noch verschiedene geistliche Romanzen, Gedanken

---

Angeles divinos,
Qne vais volando
Que se duerme mi niño
Tened los ramos

Obr. Snelt. XVI. p. 332.

„Die ihr dort wallet
Unter den Palmen,
Heilige Engel!
Sehet, es schlummert
Lieblich mein Kind:
Haltet die Zweige.
Sänftigt den Wind!

Palmen von Bethlehem,
Welche mit Brausen
Zürnende Winde
Wirbelnd durchsansen,
Schweiget, o schweiget,
Es schlnmmert mein Kind;
Lass von den Zweigen
Zürnender Wind!

Müde vom Weinen
Hier anf der Erde,
Schlnmmert der Kleine;
Dass ihm im Schlummer
Ruhe doch werde,
Schweige, o schweige
Sausender Wind!
Stille, ihr Zweige,
Es schlummert mein Kind

Grimmige Kälte,
Droht ihn zn wecken,
Ach, und mir fehlen
Schützende Decken.

Heilige Engel,
Die ihr dort flieget,
Kommet nnd wärmet,
Kommet nnd wieget

in Prosa; 1614 eine Sammlung geistlicher Gedichte[1]), Selbstgespräche, die er am Tage seiner Aufnahme in die Brüderschaft der Büssenden, vor dem Kreuze, knieend gedichtet, und aus dem noch jetzt die Gluth der Bussstimmung und Andacht weht, die ihn in jenem feierlichen Augenblicke durchdrungen.[2]) Ausserdem enthält der Band ein geistliches Romanzenbuch, woraus Lieder, heute noch, von blinden Bettlern in den Strassen Madrids gesungen werden.[3]) Die Herausgabe dieser geistlichen Dichtungen, denen sich auch der schon gedachte Bericht über die von christlichen Märtyrern in Japan erworbenen Dulderkronen[4]) anschliesst, fällt in den Zeitraum von 1612 bis 1620, füllt ihn aber nur durch Zufluss aus dem weltlichen Fruchthorn seiner Poesien, das gleichzeitig Lope's glänzendste dramatische Dichtungen ausgoss. Als am 19. Mai 1620 die Seligsprechung des mehrerwähnten heiligen Ackermanns, Isidro (Isidor) von Madrid, infolge eifrigen Betreibens derselben beim Papste vonseiten Philipp's III., der diesem Heiligen seine Genesung aus schwerer Krankheit zuschrieb, angesetzt wurde, nahm Lope aus der feierlichen Kirchenhandlung Anlass, dem heiligen Ackerbauer zur Ehre und Verherrlichung, dem er durch seine Neigung für Landbau, Gartenpflege, für bukolisch-georgische Beschäftigung

---

Mein göttliches Kind!
Haltet die Zweige,
Sänftigt den Wind!"

Melchior Diepenbrock, geistlicher Blumenstrauss, aus spanischen und deutschen Dichtergärten. (Sulzbach 1829. 12°.) S. 143 f. — 1) Obr. Suelt. t. XIII.: Triumfos divinos 1—79. Rimas Sacras 77—161. Varias rimas Sacras p. 441. Die Triunfos (1625 gedr.) in 5 Cantos; bis auf die Versart Nachbildungen der Triumfi des Petrarca. — 2) Quatro Soliloquios llanto y lagrimas que hizo arrodillado delante de un crucifixo pediendo. A Dios perdon de sus pecados despues de haber recibido el habito de la tercera orden de penitencia del seraphico Francesco. Soliloquios amorosos de un alma a Dios. Kurze in 3—4 Zeilen gefasste, nach Art der Mystiker empfundene Betrachtungen über das Verhältniss der Creatur zum Schöpfer, in Vers und Prosa; das Gedankenreichste vielleicht was Lope, bei dem der Gedankengehalt nicht eben sonderlich tief geht, geschrieben. t. XVII. — 3) Ticknor a. a. O. 554. — 4) Triunfos de la Fé en los Reinos de Japon (1618). Obras XVII p. 97—204.

seelenverwandt sich fühlte — ein poetischer Isidro von Madrid — nahm Lope aus dessen Festfeier Anlass, ein Dichter-Turnier auszuschreiben; einen jener in Spanien altherkömmlichen poetischen Wettkämpfe (Justas poeticas) zu veranstalten, deren wir uns aus den Zeiten des Marques Villena und Santillana erinnern und dergleichen auch zu Lope's Zeiten noch abgehalten wurden, wie der Dichterwettkampf zu Zaragoza, wobei Cervantes im Mai 1595 den Preis gewann.[1]) Wie bei jenen musischen Nationalwettspielen der Griechen, betheiligte sich die ganze Bevölkerung Madrids auf's eifrigste und festlichste bei der von ihrem gefeiertsten Dichter, ihrem poetischen Schutzpatrone gleichsam, zu Ehren ihres agronomischen Stadt- und Feldheiligen, Isidor, angeregten und geleiteten Justa poetica. Auch bei diesem Preisfestspiele zeigt sich ein traditioneller Verbindungsfaden mit dem antiken, mit fescenninischen Versspielen bei den Römern gefeierten Pales- und mit arvalischen Liedern von den „Ackerbrüdern"[2]) besungenen Maifest; oder mit jenem athenischen Triplemos-Ackerfestspiel, das wir den jungen Sophokles durch seine erste Preistragödie verherrlichen sahen.[3]) Wir treffen auch hier wieder auf eine kirchlich-nationale Begehung, wo, in palimpsestischer Weise gleichsam, durch die Mönchsschrift wunderheiliger Versspiele der Grundtext einer römisch-griechischen Einrichtung schimmert.

In der Coleccion von Lope's Obras Sueltas ist T. XI. den zu San Isidor's Ehren von ihm gelieferten oder angeregten Dichtungsbeiträgen ausschliesslich gewidmet. Die erste Hälfte des Bandes umfasst Lope's schon berührtes, das Leben des Heiligen in Quintillen schilderndes Poem.[4]) Die andere Hälfte nimmt die Justa

1) Navarrete im Leben des Cervantes macht einige dieser poetischen Wettspiele namhaft (§ 162 u. Anm p. 486). Eine Schilderung der Art, wie sie geführt worden, weist Ticknor nach in Juan Bautistas Felices de Carceres 'Justa poetica' (Zarag. 1629. 4°.), zu Ehren Unserer lieben Frauen vom Pfeiler in Zaragoza (Nuestra Señora del pilar) gehalten. A. a. O. 555. 3. — 2) II. S. 277. — 3) I. S. 309. — 4) El Isidro, Poema Castellano de Lope de Vega Carpio en que se escribe la vida del Bienaventurado Isidro, Labrador de Madrid y su Patron divino. Erster Druck Madrid por Luis Sanchez 1599. 8°. Versspenden verschiedener Verehrer des Dichters und des Heiligen, worunter der Marques de Sarria, Capitan Figue-

roa, Doña Isabel de Figueroa, gehen Lope's biographischem Legendenpoem vorauf. Canto I. besingt Isidro's Geburt, Erziehung, den Tod seiner Eltern und das Vorhaben der Landleute und Ackerbauern von Madrid, den gottgeweihten jungen Ackersmann zu verheirathen. Canto II. handelt von Isidro's Vermählung und häuslicher Einrichtung. Die Dämonin Neid (Invidia) steigt zur Hölle nieder und nach gepflogener Berathung mit den bösen Geistern wieder empor, um die Feldarbeiter zur Entzweiung des frommen Ackerbauers mit seinem Grundherrn aufzustacheln. Im Canto III. schweben Engel auf die vom Manzanares, dem Flusse von Madrid, bewässerten Gefilde. Isidro's Gutsherr, Iban de Vargas, kommt nachsehen, wie seine Feldarbeiter den Acker bestellt; findet Isidro in Gemeinschaft mit den weissgekleideten Engeln pflügen, und erkennt daraus, dass die gegen den fleissigen Ackerer von dessen Genossen erhobenen Beschuldigungen Eingebungen der Neidteufelin waren. Canto III. schliesst mit Andeutungen über die grossen Geheimnisse von Christi Menschwerdung, die dem gottgetreuen Säemann die Engel mittheilen. Die Fortsetznng dieser himmlischen Geheimlehren; Isidro's Rückkehr in sein Haus; sein Traum von einem Pilger, der ihn in das heilige Land geleitet, bilden den Inhalt von Canto IV. In C. V. giebt der Pilger dem frommen Bauern eine Schilderung vom heiligen Lande. Dieser, durch Gebet verspätet*), findet sich bei der Brüderschaft Unserer Frauen zum dürftigen Abendbrot ein, das sich aber durch ein Wunder zu hinreichender Speisnng aller dabei versammelten Armen vervielfältigt. Canto VI. erschreckt uns wieder mit einem Dämon, dessen Engelschönheit ihn nur furchterweckender macht. Es ist der lascive, lustfachende Amor, der hier als gar eigenes Sämännchen erscheint, um nämlich Feuer, böses, markverzehrendes Lustfeuer über die Ufer des Manzanares und Jarama auszusäen**), auf Anstiften der Alekto und des Lucifer (Luzbel), so dass sich des Manzanares Ufer in einen Aetna verwandelte.***) Damit nicht zufrieden, entbietet der Oberteufel (El demonio) die Lüge in Person, die dem Isidro sein keusches treues Weib verlästert, die Santa Maria de la Cabeça, mit so unverschämten, die Thatsachen in's Gesicht schlagenden Lügen, als hiesse der von der Hölle angeschienene Lügendämon: Gambetta. Zur Beglaubigung ihrer ehelichen Treue und Keuschheit überschreitet Maria de la Cabeça

*) Tardas Isidor rezando . . .

**) Salga del infierno amor
lascivo infame y grosero . . .
— — — — —
y ardan en su viva llama
Manzanares y Jarama.

***) Santo qne en Ethna volvió
la margen de Manzanares.

poetica ein.[1]) — Die Justa zerfällt in neun Wettstreitgruppen. In der ersten (Primero Certamen) kämpften 9 Mitwerber, worunter

den Fluss Jarama auf ihrem Mantel. Von Teufels-Lästermären und coqs-à l'âne à la Gambetta weiss Canto VII. des Breitesten zu singen und zu sagen. Canto VIII. lässt jenen Klausner dem ihn besuchenden Isidro den Ursprung des wunderthätigen Bildes in der Kirche Unserer Frauen von Antocha und Canto IX. die Mirakel des Gracian Ramirez, des Madrider Gideon, erzählen. Der letzte, Canto X., meldet des heiligen Gottesackermannes seliges Ende; die Uebertragung seiner 40 Jahre nach dem Tode, ja heute noch, über 7 Jahrhunderte nach des Heiligen Ableben*) unversehrt gebliebenen Leiche aus der Parochialkirche S. Andrés zu Madrid in die Kathedrale von Toledo, wo er neben dem Hauptaltare ruht, und bis auf den heutigen Tag die Engel, die ihm an einem von zwei glänzendweissen Ochsen gezogenen Pfluge ackern und pflügen geholfen, jeden Sonnabend die Lampe über seiner Gruft anzünden. Die poetische Composition der Isidro-Legende ist in dem für uns nicht mehr ungewöhnlichen Parallelstyl gehalten, wo nämlich römische Götterfabel und Heiligenlegende, classische Idole und christliche Himmelserscheinungen durchgängiger und stereotyper und dualistischer nebeneinander herschreiten, als in irgend welchen romanischen Dichtungen ähnlicher Gattung und Tendenz, des Portugiesen Camões 'Lusiadas' ausgenommen, die das vollkommene Muster solches epischen Maschinerien-Parallelismus darstellen. Die von Lope als Randglossen zu seinem Isidropoem verzeichneten römischen und christlichen Schriftsteller können für das Doppelschatten-Citatenabbild des doppelgestaltigen Poems gelten, das von der 'Christifera Musa' „Der Christfruchtigen Muse" eingegeben worden, wie Lope höchst treffend und bezeichnend dieses mit der Wirbelsäule zusammengewachsene Zwillingsmonstrum von heidnisch-römischer Musa und spanisch-christlicher Legendendichtung in dem „Lobgesang des h. Isidor von Madrid, gerichtet an Unsere Frauen von den Schmerzen"**), nennt, welcher Lobgesang der 'Justa Poetica' vorangeht und mit dem nicht minder kennzeichnenden Vers anhebt:

'Divina Ceres, celestial Maria'
„Göttliche Ceres, himmlische Maria."

1) Der Titel lautet: Justa Poetica y Alabanzas justas que hizo la in-

*) Isidor von Madrid wurde 1140 geb. unter der Regierung Alfonso's VII. von Castilien und Leon (genannt, wie uns bewusst, Emperador de las Españas) und unter dem Pontificat Calixtus II. — **) Cancion en loor de San Isidro de Madrid, dirigida a nuestra Señora de los Dolores.

Franc. Lopez de Zarate, Antonio Lopez de Vega, Don Juan de Jauregui und El Maestro Burguillos, Letzterer, wie wir bereits wissen, Lope de Vega's Fechtermaske. Im zweiten Certamen wettrangen 28 Dichterathleten, darunter El Conde de Villamediana, El Maestre Vicente Espinel, El Licenciado Juan Perez de Montalvan (der Virtuos auf der Ruhmesposaune), Lope de Vega's frühester Biograph. Als letzter: El Maestro Burguillos, Lope's durchgängig durch alle 9 Certamina stehende Kampfmaske. [1]) Das dritte Certamen mit einem Dutzend Preiskämpfern trägt Lope de Vega's Namen an der Stirne und die Burguilloslarve am Fuss. Unter den Festkämpfern mit poetischen Liederreifen um die Schreibhand geschnürt, findet sich im dritten Certamen auch Guillen de Castro, nächst Lope der einzige in dieser Gruppe, dessen Leiche sich, wie die des h. Isidor, bis auf unsere Zeit unverwest erhalten. Das vierte Certamen zählt der metrischen Netz- und Gabelfechter zehn: das fünfte 13, mit Lope de Vega Carpio el mozo (dem Jüngeren) an der Spitze. Das sechste Certamen führt wieder ein Dutzend auf die Kampfbahn; desgleichen das siebente. Das achte ein einziges Paar: Don Juan de Jauregui (Uebers. von Tasso's) Jerusalem, und unseren grossen Pankratiasten, Lope-Burguillos. [2]) Das neunte Certamen endlich

---

signe Villa de Madrid al bien aventurado San Isidoro en las Fiestas de su Beatificacion, recopiladas por Lope de Vega Carpio, dirigidas a la misma insigne villa. „Poetisches Kampfspiel und gerechter Lobpreis von der hochherrlichen Stadt Madrid dem gottseligen heiligen Isidoro geweiht zur Festfeier seiner Seligsprechung, gesammelt von Lope de Vega Carpio und derselben hochherrlichen Stadt gewidmet."

1) „Pero advierta el lector, quo los versos dol Maestro Burguillos debieron do ser supuestos, porque él no pareció en la justa, y todo lo que escribe es ridienlo, que hizo sazonadissima la fiesta: y como no parecia pora premiarle fue genéral opinion que fue persona introducida del mismo Lope Just. Poet. p. 401. (Obr. S. t. XI.) — 2) Unter dem Decknamen, 'Licenciado Tomo Burguillos', schrieb Lope auch: Rimas divinas y humanas (Sonetos und Canciones). Ferner eines der besten span. burlesken Poeme: 'Gatomachia' (Katzenkrieg), auf das wir noch einen Blick werfen werden. Nebenbei erwähnt, hat ein Burguillos wirklich existirt, dessen Timoneda zugleich mit Castillejo in einer Romanze

stellt fünf um den Dichterpreis ringende Kampfpaare auf den Plan.

Den Schauplatz der am Beatificationstage (19. Mai 1620) gefeierten Wettspiele: die Parochialkirche des h. Andres, als Grabstätte des h. Isidor uns schon bekannt, schildert einleitungsweise Seb. Franc. de Medrano. Die Kirche war mit den reichsten, vom Könige gelieferten Teppichbehängen ausgeschmückt; die Altäre mit ciselirtem Silberwerke bekleidet. Im Mittelraum der Capelle ruhte der heilige Leib des Schutzheiligen und Feldarbeiters auf demselben Wagen, worauf er am Tage seiner Beatification in feierlicher Procession gefahren ward, in einem silbernen von den Madrider Goldschmieden gearbeiteten und geschmiedeten Sarge, geziert mit einer von Lope de Vega verfassten und eingegrabenen Inschrift. Stuhl und Tisch des Vorlesers der Streitgedichte stand, bedeckt mit einem reichgestickten Tuche, worauf ein silbernes Schreibzeug, den Preisrichtern gegenüber. Nachdem ein Musikstück gespielt worden, nahm Lope de Vega auf dem bezeichneten Sessel Platz und verlas ein auf zehn Blättern (Cedulas) in launiger Fassung geschriebenes Merkmalverzeichniss der um den Preis sich bewerbenden Dichter. Es folgt hierauf ein vom ihm vorgetragenes 24 Quartseiten langes Lobgedicht auf den Tagesheiligen von achthalbhundert mit Halbversen gemischten Langzeilen, den Ackerfurchen entsprechend, die der heilige Pflüger täglich gezogen und die, selbst um den Preis der Beatification durchzulesen, nur ein literarhistorischer Ackerochse vermöchte. Nach diesem so und so viel Acker-Morgen langem Lobpreis wurden die, für jedes der neun, in je verschiedenen Versformen zu bestehenden Certamenes, oder Wettkämpfe, ausgesetzten Preise verlesen, wovon je einer dem betreffenden Sieger im Namen einer der neun Musen ertheilt ward. So würde derjenige, der im ersten Certamen am besten in zwölf Canzonen (Canciones) zu fünf Versen die Procession geschildert hatte, in welcher der Leib des heiligen Isidor nach der Kirche S. Atocha gebracht worden, von der Muse Kalliope, als Erfinderin der Poesie, eine silberne Schüssel im Werthe von 400 Realen; der Dichter des

gedenkt (Vgl. T. Wolf, Rosa de romances p. 76 und Tickn. deutsch. Uebers. „Nachträge" Bd. 2. S. 732 zu S. 558 Anm. 1.

besten Sonettes, das, im zweiten Certamen, am schönsten beschriebe, wie die Engel, während der heilige Ackerer betete, den Pflug für ihn zogen, von der Muse Klio, als Erfinderin der Geschichte, einen Krug aus gediegenem Silber, im Werthe von 25 Ducaten, empfangen. Dem Mitbewerber im dritten Certamen, der in vier Decimas (zehnzeiligen Strophen) das Wunder von der Quelle, die der Heilige aus dem Felsen sprudeln liess, und die noch gegenwärtig springt, besänge, würde die Muse Erato zwei silberne Leuchter von 30 Ducaten im Werthe als Gewinnpreis spenden u. s. w. Diesen Vorträgen folgen nun die Wettkampfgedichte nach den bezüglichen Gruppen mit den Namen der Verfasser an der Stirne. Was uns am meisten interessiren könnte: die Namen der Sieger, sind nicht, als solche, angegeben. Wer möchte nicht mit der lebhaftesten Theilnahme erfahren, ob z. B. die dem vierten Certamen zugewiesenen Octavas des damals vierzehnjährigen Mitkämpfers, Don Pedro Calderon [1]), die goldene Preiskette, 30 Ducaten werth, gewonnen? Bemerkenswerth ist — wie auch in der oben mitgetheilten Stelle [2]) aus Just. poet. hervorgehoben wird —: dass Lope, als Pseudo-Burguillos, den Gracioso in diesen mit einer feierlichen Kirchenhandlung verbundenen Wettkämpfen spielte, „der das Fest auf's angenehmste würzte.“ [3]) Heiterkeit und Anmuth, ein frohes Dichterherz bildeten den Grundzug, die Signatur dieses grossen poetischen Genies. In ihm schien wieder ein Erzpriester Hita zu erstehen, gereinigt aber, und von allen neun heidnischen Musen, in Gemeinschaft mit den drei Engeln, die seinem heiligen Ackersmann pflügen und säen halfen, im christlichen Fegefeuer zum fruchtbarsten spanischen Dichter in allen Versgattungen geläutert, zum reichhaltigsten, erfindungsreichsten, in den Problemen schöpferischsten, in Styl und Ausdruck durchsichtigsten und, wie sich zeigen wird, zu einem, der, bei aller scheinbar leichtfertig-flüchtigen Behandlung auf einen sittlich verständigeren und heilsameren Grundgedanken, als andere seiner Kunstgenossen, in seinen, na-

1) Die Namensaufschrift lautet: De Don Pedro Calderon Riaño, nicht de la Barca. Riaño war der Familienname seiner Mutter: Doña Ana Gonzales de Henao y Riaño. — 2) S. 595. 1.) — 3) que hizo sazoradisima la fiesta.

mentlich dramatischen Dichtungen hinarbeitenden Nationalpoeten und poetischen Nationalgenius geläutert.

Mit jenem ersten Beatificationsfeste des h. Isidro (19. Mai 1620) konnte sich dessen hochpreisliche Schirmstadt, Madrid, nicht zufriedenstellen. Zwei Jahre später (19. Mai 1622) wurde, aus Anlass der Heiligsprechung Isider's nebst drei anderen spanischen Canonisations-Candidaten, ein zweiter dichterischer Wettkampf mit noch grösserer Feierlichkeit abgehalten. In diesem gewann Lope-Burguilles die Hauptpreise. Unter den andern Preisringern werden Montalvan, Guillen de Castro, Calderon und Zarate genannt. Ausserdem wurden zwei, von der Stadt bei Lope für das Fest bestellte Schauspiele in den Strassen von Madrid, als Frohnleichnamsspiele auf beweglichen Gerüsten vor dem König (Philipp IV.), dem Hofe und der Bevölkerung aufgeführt, wovon das eine die Kindheit, das zweite die Jugend des h. Isidor behandelte.[1])

---

1) Die Festkomödie: La niñez de San Isidro (Die Kindheit des h. Isidor) in drei Actos*), eröffnet dessen Mutter, Ines, mit dem Gebet zur h. Jungfrau von Almadena um einen Knaben, den sie, wie Hana, dem Herrn weihen wolle.**) Doña Elvira's, der Tochter des Grundherrn, Don Alonso de Vargas, Bräutigam, Don Juan Ramirez***), trifft ein, und begiebt sich mit seinem Diener, Mendoza, in die Kirche des Dorfes San Andrés. Pedro, des noch ungebornen Isidor Vater, kommt vom Felde, freut sich, umringt von seinen Ackerknechten, ihrer munteren Rüstigkeit, und spendet den vom frühesten Morgen an Thätigen einen Schlauch Wein, wofür ihm der eine Arbeiter ein baldiges Söhnchen von Gott erbittet.†) Pedro, allein geblieben, fleht zum Befruchter der Felder und Allschöpfer, dass sein Weib Inés eine glückliche Niederkunft halte,

---

*) Obr. Suelt. XII. p. 7—74. — **) Dadme un hijo que sea Santo. — ***) Ein Feldarbeiter Pedro's stellt die thatenreichen Zeiten des Cid in Aussicht, wenn in Madrid die Vargas mit den Ramirez' sich verschwägern:

Helipe. El (Ramirez) leva linda muger:
Prometarse historias largas,
Como en el tiempo del Cid,
Si se juntan en Madrid
Los Ramirez y los Vargas.

†) Pedro, asi os dé Dios muy presto
De vuestra muger un hijo.

und dass die Frucht ihres Leibes besser als er, der Vater, des Segens der Kirche würdiger gedeihe, und dem Abel, nicht dem Kain, nacharte.*) Unter Musikschall erscheint ein Wolkenbild, worin Pedro zwei mit einem Ochsenpaar pflügende Engel und den h. Isidor in einem sternenbesäten Kleide, mit einer funkelnden Krone auf dem Haupt, und einem silbernen Ochsenstecken in der Hand erblickt. Die Knechte kommen wieder zum Vorschein. Pedro erzählt ihnen die Himmelsschau und deutet die drei über dem Haupte des künftigen Heiligen wahrgenommenen Buchstaben J, D und M, nachdem die Burschen ihre lächerlichen Erklärungen abgegeben, als: 'Jesus de mi Alma' „Jesus meine Zuversicht" (Seele). Die hinzugetretene Ines berichtet, dass auf dem Felde der Geleitzug mit der aus Sevilla nach Leon von König Fernando dem Guten übertragenen Leiche des heil. Isidoro, Erzbischofs von Sevilla**), aus der Ferne erscheint, und dass sie nach Anbetung des h. Leibes den Vorsatz gefasst, das Kind, das sie unter dem Herzen trage, falls ihr Gott einen Knaben schenke, nach jenem grossen Heiligen, Isidro, zu nennen. Während eines Wettstreits zwischen Don Alvaro de Vargas und seinem künftigen Schwiegersohn, Don Juan Ramirez, wer von ihnen beiden, in Erwägung der bevorstehenden Vermählung, in den von König Fernando den Mauren erklärten Krieg ausziehen solle, welchem beide, des Schwähers und Eidams, tapfere Herzen entgegenschlagen, wird Ines' Niederkunft mit einem Knaben gemeldet. Helle Freude unter Gutsherrn und Ackersleuten über den neugebornen Isidrito, den der Bauerbursche Bato daherträgt.***) D. Juan Ramirez fordert seine Braut, Doña Elvira, auf, den Neugebornen aus der Taufe zu heben.†) D. Elvira erklärt sich bereit. D. Juan bestimmt 100 Realen dem Vater des Kindes. Bato bringt auf einer Schüssel die Taufkuchen, worüber die Ackerbursche, wie die Drescher, herfallen. Der erste Act beschliesst Pedro's Dankgebet in der Kirche, wo die Taufe stattfinden soll, für das ihm von Gott geschenkte Söhnlein, worauf die Tauffeierlichkeit erfolgt.

Der zweite Act zeigt uns den Knaben Isidro, im Bauerkleidchen aus der Klippschule kommen mit Kinderfibel und Tasche; die wonnereichen Eltern mit einem „Gelobt sey Jesus Christus und seine benedeite Mutter" begrüssen; dem Knecht, Bato, herzlich die Hand schütteln. Hierauf sagt

---

*) Imite del santo Abel,
Mi Dios, la pura inocencia.

**) Vgl. Gesch. d. Dram. VIII. S. 138 ff.

***) Bato. Bendigate Dios, amen:
ajó, Isidrito, ajó, ajó.

†) D. Juan. Saquémos este muchacho
de pila los dos . . .
D. Elv. Sea ansí.

er seinen Christusspruch nach dem ABC auf, jede fromme, auf Jesus bezügliche Tagesverrichtung mit einem Buchstaben des Alphabets kennzeichnend.*) In der Zeichnung des Kindes Isidro hat dem kinderfrohen Dichter das eigene Vatergefühl den Stift geführt. Einem hungrigen Bettler schenkt nun der kleine Isidro sein Mäntelchen. Bato, der alte Oberknecht, der dazu kommt, will es dem Armen wieder entreissen, Isidro will, dass Bato das Geschenk dem Armen lasse. Don Juan Ramirez, hinzutretend, lobt den kleinen Schenker, missbilligt aber, dass der Bettler von einem Kinde eine Gabe annehme, deren Erwerb dem Vater sauern Ackerschweiss gekostet, und schickt den Bettler mit einem Geldstück fort. Doch ist Don Juan über des Knaben Barmberzigkeit so erfreut, dass er ihn zum Gespielen und kleinen Rathgeber seines Sohnes wirbt. Das ganze Nest kleiner Ramirez, das D. Juan mit Doña Elvira zwischen erstem und zweitem Acte geheckt, schwärmt nun daher, im Geleit von D. Alvaro's de Vargas Sprossen, voll Freude über den jauchzend begrüssten Gespiel, und bethätigen sogleich, die kleinen Junker, durch Knabenspiele ihr Vergnügen an dem Bauernjünglein, trotzdem, dass er ihres Knechtes Sohn.**) Von allen spanischen Dichtern hat Keiner die Bauerntüchtigkeit, dem Edelmann gegenüber, so herzhaft betont, so eifervoll wahrgenommen und mit seiner mächtigen poetischen Anwaltschaft geschützt, wie Lope de Vega, dessen Dichterader ja ebenfalls stammesbürtig vom Marke der Feld- und Ackerbestellung, des Bauernhidalgothums, strotzte. In der Stirnzornader des Calderon'schen 'Richter von Zalamea' schwillt, wie sich ausweisen soll, Lope's asturisch-freisinniges, durch den Urahn des dem Menschengeschlechte gleichaltrigen Bauernstandes, durch Erzvater Adam selber, geadeltes Ackerbauernblut. In mehr denn einem Stücke Lope's werden wir den asturischen Dichterbauern dem Junker-, ja mitunter selbst dem Königthum, einen Widerstrich bieten sehen.

Doch wohin ist miteins der kleine Isidro den Junkergespielen entschwunden? Hoch über ihnen erscheint der Bauernknabe in einem Stübchen, vor einem Altärchen mit Heiligenbildchen und Kerzen in stillem Gebet begriffen.***) Schreck, Freude, Staunen über den kleinen Heiligen

---

*) Christus, A, B, C, mi lengua
para su eterna alabanza:
A, que a-marle est lo primero:
B, luego por la mañana
b-endecir su santo nombre:
C, c-onfessar lengua y alma etc.

**) Iban. Isidro, aunque soy Iban
de Vargas, tú de un criado,
de mi padre hijo, estimo
tu virtud, tu amor, tu trato ...

***) Descubrese en lo alto un aposentico con un altarico, su Imagen y sus velas, y Isidro rezando.

erfasst die adeligen Spielgenossen. Sie ziehen sich in verehrender Scheu vor dem gottbegnadeten Bauerknaben zurück. D. Juan Ramirez, in Streit mit maurischen Häuptlingen wegen rückständigen Tributes, tritt nun auf. Die Mauren versprechen die Leistung. Von D. Juan's mit geschichtlichen Daten substanziirten, seinem Schwiegervater Alvaro de Vargas gegebenen Aufschluss über die Rechtsgültigkeit seiner Ansprüche auf diesen Mohrenzins, erklären wir uns unbesehens für befriedigt, und eilen zu den Bauernschüsseln, die der Knabe Isidor den Ackerknechten zuträgt, und welchen sie, ihren Komödienrollen gemäss, mit vertilgender Essgier zusprechen. Auf Isidor's frommes Nachtischgebet, das die Segnungen des Landlebens feiert, erscheint ein Schäfer, kein geringerer, als der „gute Hirt" selbst in eigen himmlischer Person, Jesus in Hirtentracht. Bei dem Anblick weiss Isider nicht, wie ihm geschieht, wie unaussprechlich ihn der Huldesglanz im Antlitz des fremden Hirten anstrahle, so dass er ganz in Glorie und wonnevollem Entzücken sich zu baden bedünke.*) Isidor fragt nach dem Namen des Herrlichen, von dem solche Seligkeit ausgehe. „Emanuel ist mein Name." Wessen Sohn? fragt Isidor weiter. „Mein Vater ist weit fern und weilt doch stets bei mir..." Isidro. Bist du andächtig während der Messe? Jesus. „In ihr bin ich gegenwärtig, als würde sie im Himmel**) gefeiert." Und solcher kindlich frommen Fragen und mystisch göttlichen Antworten mehr. Da lässt sich ein Tisch zwischen zwei Engeln nieder mit Blumen und einer Honigscheibe (panal). Der göttliche Hirt ladet Isidor zu Tische ein. Ehrfurchtsvoll und ahnend, dass der Fremde mehr sey, als er scheine***), nahet sich Isidor, um an dem Mahle knieend theilzunehmen. Unter lieblichen Klängen erhebt sich Jesus mit Tisch und Engeln, dem Isidor seinen Segen ertheilend und entschwindet mit den Worten:

> Meinem Vater will ich mich vereinen,
> Denn vermisst die Mutter mich, wird sie weinen.†)

Von ihrer Grundherrschaft, Don Alvaro de Vargas und D. Juan Ramirez erwartet, erscheinen, über eine Treppe kommend, sämmtliche Feldarbeiter mit einem Kranze. Flügelthore öffnen sich. Die heilige Jung-

---

*) No sé que gracia en vos miro,
que todo en gloria me baña
y en alegre regosijo.

**) Jes. En ella assisto
Como si fuera en el cielo.

***) Isid. De rodillas estaré,
porque pienso y imagino.
que sois mas que pareceis.

†) Seguir quiero á mi padre,
porque si falto, llororá mi madre.

frau von Atocha, mit dem Jesukinde im Arme, wird über einem von Kerzen erhellten Altar sichtbar. Anbetung. Pedro's Aufforderung, das Kind Isidro möchte das Kreuz dem göttlichen Kinde darbieten, bildet die Schlussverse der Festkomödie*), die zweckentsprechender, anmuthiger in idyllisch einfaltsvoller Schilderung eines bäuerlichen Knabenheiligen in herba kaum zu dichten war. Doch giebt sie eigentlich nur das Vorspiel zu Lope's zweitem, die Jugend des h. Isidor darstellenden Festdrama ab:

La Juventud de San Isidro,

Comedia en su Canonizacion**), gleichfalls in zwei Acten, und eingeleitet von einer Loa, die, gleich der zur ersten, zur Kindheits-Festkomödie, eine Verherrlichung Spaniens unter der Regierung Philipp's IV. vorträgt, und, wie in jener Loa den zwischen dem grossen Felipe III. und dem göttlichen Henrique (Henri IV.) abgeschlossenen Frieden, in der Loa zu des Heiligen Jugend-Festspiele Spaniens Hochglück preist, das, unter dem Scepter Philipp's IV., sich des reinsten, orthodox katholischen Kirchenglaubens erfreue, und dem die beispiellose Vergünstigung zufiel, Vier Heilige zumal in seine Kirchenregister eintragen zu können, deren Canonisationsfeste an diesem Tage begangen werden.***)

Die Scene eröffnet ein von den Landleuten ausgeführter Festtanz zur Hochzeitsfeier Isidro's mit Maria de la Cabeça, woran das Brautpaar und die Gutsherrschaft, Iban de Vargas und dessen Gattin, Doña Ana, theilnehmen. Der Tanzgesang (Bayle) preist die siegreichen Waffenthaten des Oberbürgermeisters (Alcayde) von Madrid, Don Garcia de Ramirez, der die Almoravides, damals Gebieter von Toledo, vor den Mauern von Madrid schlug, und in die Flucht trieb unter den Augen der h. Jung-

*) Pedro. Vaya, y ofrezca la Cruz
el niño Isidro a su niño
y daremos fin con esto
a las Niñeoez de Isidro.

**) Obr. Suelt. XII. p. 75—146.

***) En esto dichoso tiempo
Que Phelipe Quarto regna . . .
— — — — —
— está la Religion
Como la Iglesia desea . . .
— — — — —
¿Quando pensaron los siglos
Que quatro Santos tuviera
La Iglesia en su libros escritos
Como los que hoy se celebran?

Isidor's Heiligsprechung geschah durch Gregor XV.; die Seligsprechung durch Paul V.

frau von Atocha, die in einer Wolkenglorie während des Kampfes erschienen. Unsterbliches, forterbliches Dichterschmeichel-Hofamt und Vorrecht: Könige und Königinnen, himmlische wie irdische, durch die lieblichsten, Verstand und Sinne einlullenden und umnebelnden, durch die goldensten Märchen, glänzendsten Hallucinationen, Wunderschau-Herrlichkeiten und Fata morgana, Fürsten und Völker poetisch zu chloroformiren, mittelst Phantasie-Wonnegas zu beatificiren, canonisiren, siderisiren, apotheosiren und nebenbei das Menschengehirn, den „Narren der Natur", den ewigen Maulaffen, den Visionsopiumfresser und Glaubenstrunkenbold, zu mystificiren! Der Dichter! Der eigentliche Fürst des Blendwerklügenreiches; der schöne Morgenstern, der vom Himmel gefallen und die Hölle mit dem im Himmel eingesogenen Abglanze Gottes zum Paradiese irrlichtert; die einzige, von wahrhaftigem Seyn und Wirklichkeit leuchtende Realität und Entität, das Ens Entium: Gott-Natur, als weisse Vorhangdecke des Taschenspielers und Trugzauberers ausspannt, um darauf seine chinesischen Gott- und Teufelsschattenspiele, seine höllisch-himmlischen Gaukeleien den in Schaulust und Wonne staunend verzückten Menschengeschlechtern verzuspiegeln, vorzuschwindeln, den Menschengeist tauchend, wie Mephistopheles den Faust, „in ein Meer des Wahns", auf dessen „purpurfinsterem" Grunde ihm doch wieder die hellen Perlen der Wahrheit entgegenblinken sollen; wofern diese Wahrheits-Perlen nicht gar die feinste Blüthe des Dichter-Lugs und -Trugs sind; und doch wieder nur als bleiche Abschimmer, Phantome, Leichengespenster und fahle Schatten des himmlischen Lichtes, der ewigen Wahrheitssterne, diese vorlügen und nachäffen! Und wofern nur diese Dichterwahrheit nicht auch, wie die Perle selber ein Krankheitsproduct des Muschelweichthiers seyn soll, — nicht auch ein Siechthumserzeugniss des Muschelwurms in der Gehirnschale, das Wahngebilde eines krankhaften Ausschwitzungsprocesses ist!

Nach allseitigen, dem jungen Ehepaar dargebrachten Hochzeitsglückwünschen vonseiten der Bauern und der Gutsherrschaft, erscheint unter Trommelwirbel und Trompetenfanfaren der Maurensieger, Don Luis Ramirez, mit dem Alcayden-Feldherrnstabe, umgeben von Truppen und wehenden Fahnen, worauf die Stadtwappen Madrids zu schauen. Don Luis erstattet Bericht über seinen Kriegsauszug und durch Gnade Gottes und der heiligen Jungfrau über die Moraviden errungenen Sieg. Ihan de Vargas spricht seine hohe Befriedigung und sein gutsherrliches Wohlgefallen über den Bericht aus.*) Und nun steigt, nachdem sich Alles entfernt hat, aus flammenspeiendem Höllenrachen die Neiddämonin, la Envidia, verstellt und unkenntlich empor. Sie kündet sich an als Mutter des Todes.**) Durch sie ward Adam aus dem Paradiese gejagt; ward

*) La relacion de la victoria vuestra
me ha dado tanto gusto y alegria
quanto por nuestra sangre es propria mia.

**) Yo soy por quien vino al mundo la muerte.

David von Saul verfolgt; endete Cato durch Selbstmord; verlästerte Zoïlus den Homer; flüchtete die Gottesmutter mit dem Kinde vor dem grausamen Herodes bis nach dem ägyptischen Memphis. Kurz was nur in der heiligen und Profangeschichte Böses zu stiften war, ist ihr Werk, ihres, die den Erzengel selber mit ihrem Geist so erfüllte, dass er als himmelentstürzter Stern die ewige Finsterniss durchglüht.*) Envidia sieht die Bauernbursche daherkommen und will Gift in ihre Seelen und auf ihre Zungen streuen, damit sie Isidor verfolgen und verleumden.**) Der Ackerbursche Thyrso tritt ein mit der Küchenmagd Bartbola und strengt sich bei der Werbung um ihre Liebe an, als ob er auf steinigem Boden mit vier Ochsen ackere, und ebenso fruchtlos. Sie droht ihm mit dem Küchenmesser, wenn er ihr folge. Ein Pröbchen von Envidia's Tücken, die nun Thyrso bemerkt und, der Kleidung nach, für einen arbeitsuchenden Bauer hält. Schon zielt sie mit ihrer Lästerzunge auf Isidor, worüber Thyrso dermaassen in Harnisch fährt, dass er dem vermummten Feldarbeiter mit Schädelspalten heimleuchtet. Einen günstigeren Boden für ihr Unkrautstreuen unter den guten Weizen findet Envidia an dem von Zanklärm herbeigeführten Gutsherrn Iban de Vargas Trotz Thyrso's warmer Vertheidigung des verleumdeten Genossen, stachelt Envidia den Iban mit solchem Erfolge gegen seinen treuesten Knecht, Isidro, auf, dass der Gutsherr selbst auf's Feld eilt, um sich von Isidro's Verhalten mit eigenen Augen zu überzeugen. Wir gewahren hier das Motiv aus Lope's epischem Isidropoem***) mit Haut und Haar übertragen. Iban entfernt sich, Envidia erklärt dem Thyrso rundweg ihren Vorsatz, den Isidor zu ermorden. Thyrso verhöhnt sie; Envidia berühmt sich, Gott selbst sey von ihren Händen gestorben.†) Nun riecht Thyrso den Teufelsbraten, und schreit seine Mitbauern herbei. Envidia stürzt ab mit dem Ruf: „Krieg dem Isidro“, 'Huerra a Isidro', zurückgehallt vom Höllenecho.††) Dasselbe Echo schallt um Isidro, den Envidia, zu ihrer Höllenpein, in brünstiges Gebet versunken auf dem Ackerfelde findet. Nur versucht jetzt das Teufelsecho, den frommen Isidor mit dem Fabelruf: „Der Wolf kommt“†††), zu schrecken. Wer aber des Wolfes nicht achtet, ist der in

---

*) — del lucero
que en eterna noche habita.

**) Aqui vienen labradores,
sembrar veneno querria
en sus lenguas y en sus almas,
para que a Isidro persigan.

***) s. ob. S. 593.

†) ¿Y si el mismo Dios por ellas (mis manos)
murrió, pareceos milagro?

††) (Dentro) ¡Guerra. guerra!

†††) Guarda el lobo, guarda el lobo.

Gebet vertiefte junge Bauer. Envidia möchte vor Neid platzen, wenn sie der Neid nicht selber wäre, und Platz in sich zum Platzen hätte. Sie zieht es daher vor, Morgenluft witternd, vor dem Hirten aller Hirten, vor dem als Schäfer sich nahenden Christo, sich zurückzuziehen. Christo erinnert den der Erscheinung sich freuenden Ackersmann an die ganz ähnliche Begegnung mit ihm in der ersten, Isidor's „Kindheit" feiernden Festkomödie*) und enthebt sich, wie dort, mit einem Segen in einer Wolke unter Musikbegleitung. Jetzt trifft Iban de Vargas auf dem Felde ein mit ganz anderen Gesinnungen, als ihm Envidia gegen Isidor in die Brust gehaucht, da er nicht nur den Verleumdeten in Himmelsanschau verzückt findet, sondern auch schon die drei lichtweiss gekleideten Jünglinge mit sechs Ochsen seinen Acker hat pflügen sehen, und verwünscht die Envidia, die sich billigerweise mit fürstlichen Ohren zum Gifteinblasen begnügen könnte. Dass sie aber die seinigen sich ausgesucht, um einen armen Arbeiter zu verlästern, das sey abscheulich von Envidia, pfui! Dazu hätte sich das Höllenscheusal die Mühe aus dem Inferno emporzusteigen sparen können. Envidia, du jammerst mir!**)

In die Fusstapfen von Lope's Isidro-Legendenpoem tretend, schildert der zweite Act seiner die Jugendgeschichte des Heiligen verherrlichenden Festkomödie die Trennung Isidor's von seiner jungen Gattin, Maria, aus frommen Entsagungsgründen, wie sehr beider Herzen auch darüber blutige Abschiedsthränen weinen mochten. Da kriecht die Höllenschlange, Envidia, wieder heran, giftigen Geifer zunächst über Isidro's barmherzigen Sinn speiend, der den Tauben Weizenkörner in den Schnee streut, worüber die uralte Teufelshexe selber in gerührte Bewunderung ausbricht***), unbeschadet ihres Vorhabens, den frommen Taubenfütterer nun erst recht bei seiner Herrschaft anzuschwärzen, und ihn aus Dienst und Brot zu setzen. Und noch mehr durch Thyrso, den Gracioso des Mirakelspiels, der sie die Ehrlosigkeit in Person†) schmäht, gereizt und ergrimmt, stürmt sie ihre Wuth in einem Sonett aus, das alle Schlangen in ihrem Busen wachruft und in's Zischen bringt††), — und hin Hals über Kopf zur Mühle, deren Trichter man schon klappern hört†††), als Rassel zur Schlange, und

*) Siendo niño
me viste, Isidro . . .

**) ¡Que ociosa vives, Envidia!

***) ¡O caridad vencedora
hasta de la Envidia misma!

†) que sois la misma deshonra.

††) Aspides, que abrasais mi pecho infame
y que teneis mi corazon por nido,
salid con mas furor, salid os pido,
para que todo junto le derrame.

†††) (Suena la tolva del molino).

klappert und zischt im Verein mit den Nattern in ihres Herzens Vipernneste, ihre Herzensschwester aus dem Abgrunde an's Licht empor: die Lüge, Mentira, die aus der Hölle in einem Luftballon aufsteigt, einer infernalischen Höllenblase, später Mongolfiere, jetzt „Gambetta“ genannt. Mentira soll die von Isidor gotteshalber geschiedene Maria verleumden, entehren, durch Ehebruchsanklage ihr, als Zeugin, brandmarken helfen. Isidor, hinzugetreten, vernimmt der beiden seines Weibes Keuschheit begeifernden Höllenschwestern Lästergespräch, und neigt, als Spanier, sein Ohr der Verleumdung und schlürft, als madrilenjer Heiliger, par droit de naissance das Gift der Eifersucht ein in's fromme heilige aber spanische Herz und entfernt sich nach Abhaltung eines von Eifersucht, wie Envidia von Neid, und Mentira von Lügen, geschwellten Aparte-Monologs, nicht wie ein gottseliger Wunderheiliger, sondern wie ein von dem spanischen Komödieneifersuchtsteufel besessenster Galan. Nun schiebt sich wieder ein Wolkenschauspiel ein, das dem im Nachdenken über Isidor's Wunderverrichtungen eingeschlummerten Gutsherrn, Iban de Vargas, erscheint. In der Wolkenglorie thronen die zu allegorischen Personen versichtbarten Abstracta: Spanien und Prophezeihung (España und Prophecia). Letztere ergiesst sich, ihrem Amte gemäss, in neun prophetischen Octaven, die der glücklichen España das goldene Zeitalter der drei Philippe (II., III., IV.) weissagen; golden insbesondere durch die heiligen Stiftor des Jesuitenordens, und die Goldprobe glanzvoll bestehend im Feuer der Scheiterhaufen. Der erwachte Iban schaut der entschwundenen Prophezeihungsglorie staunend nach, und in Verzückung Spanien ob dem verheissenen goldenen Drei-Philippenzeitalter glückselig preisend, in welchem die wolkenglorienlose Geschichte gerade Spaniens schaum- und rauschgoldenes Zeitalter erblickt, in desson poetischem Wolkengoldo das erwachte Spanien sich als Allegorie mitsammt der Prophecia zerfliessen sieht, so wesenlos zerfliessen, dass der España der Stoff zu einem heimischen Königsgeschlechte bereits in den drei Philippen ausgegangen, und ihr vom goldenen Zeitalter nur die goldene Krone übrig geblieben, mit welcher sie, wie mit einer Almosenbüchse von Haus zu Haus, von Hof zu Hof, von einem Königshaus zum andern, einem Königshof zum andern, umherwandert, bettelnd um einen Königskopf für die Krone und für die Landesmünze. Davon lässt sich die Prophecia in Lope's Mirakelspiel vom heiligen Madrider Ackerbauern nichts ahnen und träumen; noch davon, dass ein fremdes Fürstengeschlecht nach dem andern auf der zu Ixion's Rad geflochtenen Krone Spaniens wirbeln und seinen Kreislauf nehmen würde; für den Frevelwahn, dass jedes von ihnen, wie Ixion, eine goldene Wolke umarmte: die goldene Wolke der spanischen Monarchie*), die so viele

*) — deste gran Phelipe heroyco Marte la bien aventurada Monarchia, rühmt, am Schlusse der prophetischen Octaven, die España aus Italien, wie ihr jüngstes Königsgeschlecht verschrieben, als ihr französisches auf dem letzten Loche pfiff.

Wolkenwandlungen seit Astulf, dem Westgothenkönige, durchmachte. — Nun hat die Heiligenfestkomödie nur noch das letzte Legendenmirakel im Leben San Isidro's als dramatisches Schaubild vorzuführen: Die Mantelwasserprobe seines von Neid und Lüge der Untreue verleumderisch angeklagten Weibes, der keuschen frommen Maria, die, vor den Augen ihres glaubensseligen, leider auch Lügen-gläubigen Gatten, und zugleich unter den Augen der über ihr in einer goldenen Schlusswolkenglorie erschienenen Jungfrau Maria, den Fluss Jarama, von einem Uferende zum andern auf ihrem Mantel durchschreitet*), bis die Wasserwandlerin ihrem heiligen Ackersmann mit Musikbegleitung in die Arme sinkt.**) Ein classisch-italisches Endanhängsel muss auch noch der Komödie nachschwänzeln und hinterdreintänzeln: Der von des Jarama Flussnymphen ausgeführte Kehraustanzgesang:

Maria und Isidro
Schliessen Frieden
Trotz der Eifersucht
Und der höllischen Neid-
Hammelin Envidia.***)

Im schönen Weizen der „Kindheits"-Festkomödie des h. Isidor prangt dessen „Jugend"-Festspiel, wie man sieht, als schönste Mohnflora und sonstiges himmlisches Unkraut:

„Radon, Russ, vor Allem aber
Schwindelhaber, Dippelhaber."

Wolkenglorienschwindelhaber. Mit den beiden Festdramen ist eine andere Isidor-Comedia von Lope, das geistliche Schauspiel in drei Acten: San Isidro Labrador de Madrid†), nicht zu verwechseln. Dieses führt sich mit Juan de Vargas und Juan Ramirez' Rückkehr vom Streifzug gegen die Mauren ein und mit der Weihung der Siegesbeute und Trophäen in der Kirche der Santa Maria de Antocha und in der der Santa

---

*) Isidro. ¡Hai Dios, testim vivo ha sidó!
ella passe sobre el agua.

**) (Con musica llegue a los brazos de Isidro).

***) Maria de Isidro
pazes confirman
a pesar de los zelos
y de la Envidia.

†) Zuerst erschienen im 7. Bande von Lope's Comedias (Madr. 1617, 4.), mithin fünf Jahre vor Aufführung des „Niñez"- und Juventud-Festspieles (1622). Das Auto, San Isidro Labrador de Madrid, findet sich wieder abgedruckt in den Comedias escogidas de los mejores ingenios (Madr. 1667, 4. t. 28).

Maria del Almadena. Unter Vargas' Knechten bietet auch Isidor den siegreichen Herren herzlich frommen Willkomm mit der Versicherung, dass er täglich für den abwesenden Mohrenvertilger gebetet.*) Das Isidor-Anto verschafft uns auch die Bekanntschaft mit des jungen Ackerheiligen in herba Schwiegervater in spe, dem Juan de la Cabeça, der seinem Bräutigam, und erst am nächsten Tage ihm aus dem Krante zuwachsenden Eidam, pränumerando die Morgengabe an den Fingern abzählt: „Tausend Maravodis in Gold und Silber, Steppdecken, Laken, Kopfkissen, kurz, alle sieben Sächelchen, die ein Ehepaar für Haus, Bett und Tisch braucht, und zwei Gemälde, das von David und Goliath, dem ein schäbig gewordenes Auge fehlt, und das andere die Geschichte vom verlornen Sohn vorstellend.**) Schweine und Kleientrog scheinen zu leben. Erstere „schauen den verlornen Sohn mit seltsamen Augen an", u. s. w. Das Auto zeichnet die Envidia durch besondre Insignien oder Orden aus: Sie trägt ein Herz auf der Brust, als Stern zum grand Cordon über der Schulter, in Form einer Schlange. Das Herz auf der Brust spricht für sich selbst, und offenbart, dass sie keines in der Brust hat, wie so mancher Stern zum Ordensbande per antiphrasin strahlt, wie lucus a non lucendo; oder dass die decorirte Brust sich in die Sterndistel halbpart theilt, so dass der Stern aussen, und die Distel innen sitzt. Hochzeitsschmaus, Tanz und Gesang, den Ackerbau feiernd, vocalisch-pantomimisch. Den Gracioso spielt der Sacrisdan, der eine geweihte Maurenfahne aus der Kirche entwenden will, um sich ein Camisol daraus machen zu lassen. Trefflicher satirischer Fingerzeig! noch trefflicher vielleicht und pragmatisch-satirischer wäre das Beginnen, aus der Jacke eines Gracioso oder Hanswurst eine Kirchenfahne zu fertigen und zu weihen, wie so manches spanische Auto thut. Lope's Sacristan sieht plötzlich den Isidor vor sich, der hinter der Fahne seine Andacht verrichtet hat und nach dem Gebete vortritt. Das Camisol wird sich daher bis auf Weiteres gedulden müssen und seine Zeit abwarten, wo Kirchenfahnen sich in Narrenjacken verwandeln. Der

---

*) No ha avido dia, que yo
a Dios no oasse.

**) La una tiene á David
y el gigante . . .
porque era el lienzo olgo floxo,
falsale ol gigante un ojo.
La otra tiene pintada
El prodigo, que diras,
Que viendo en la artesa estás
Los lechones y el salvado.
Estan con ojos estraños
Mirando el prodigo esqnido.

zweite Act enthält die gegen Isidor von seinen Genossen bei Yvan de Vargas vorgebrachte Beschuldigung, dass er die Frömmigkeit als Bärenhaut gebraucht und des Betens statt Arbeitens, wie das vorkommen mag, sich als eines Faulpelzes bediene. Die uns aus Lope's Isidorlegendenpoem und Juventud-Festkomödie*) hinreichend bekannten, für Isidor, während er betet, ackernden drei Engel, beweisen aber dem Grundherrn, dass mit dem ora das labora sehr wohl vereinbart ist. Die Verläumder, von Envidia bearbeitet, bleiben bei der Verlästerung. Um über Isidor's Taubenfütterung aus dem Kornsacke der Gutsherrschaft ihre stehende Glosse anzubringen, würde Envidia ein Anlehen bei sich selber, bei der Glosse nämlich, die sie darüber in der 'Juventud'-Komödie zumbesten giebt, eröffnen, wenn sie nicht vielmehr dort bei dieser um fünf Jahre älteren Glosse im Isidor-Auto die Anleihe gemacht hätte. Aehnlich mag es sich mit dem Wolfe verhalten, von dem Luzbel, der Teufel, Isidor's Esel, während er betet, Isidor nämlich, auf Anstiften der Envidia, zerreissen lässt, damit das Geschrei der darob entsetzten Landleute den frommen Ackerer in seiner Andacht stören solle. Die höllische Neidhexe sieht ihre Doppeltücke zumal vereitelt: Isidor betet ruhig weiter, unbeirrt vom Zeter der Knechte, die, statt des Esels, über den Wolf schrein, wie die Engel, statt Isidor's, ackern und pflügen. Aber auch der Esel spielt der Envidia den Possen und bleibt leben, nachdem er vom Wolf zerrissen werden.

L' âne est mort, vive l' âne!

Den dritten, den letzten Act behält sich das Teufelsbündniss vor zwischen der Neidteufelin, Envidia, dem Teufel (Luzbel) schlechtweg, und der Lüge, Montira, die der Satan, wenn er bei guter Laune, bei ihrem Scherznamen: Gambetta, zu rufen pflegt. Den Zweck des infernalischen Kleeblattes kennen wir zurgenüge. Anschwärzung von Isidor's treuer Gattin, der keuschen Gottesmagd und Anklage auf vielfältigen Ehebruch mit den Ackerknechten Maria's. Mantelwasserprobe; wie eine Seelilie schwimmt und segelt sie auf ihrem Schultertuche auch hier von einem Ufer des Jarama an's andere zu ihrem staunenden Gatten hinüber, den aber — was höchlich zu preisen — im Isidor-Auto der Eifersuchtteufel nicht reitet, und der auch hier nicht, wie in seinem 'Juventud'-Festspiel an der Verläumdung der Gattin monologisch käut und wiederkäut.

Nicht weniger als 40 Jahre sind inzwischen in's Land gegangen, wenn der Vorhang auch im Hintergrunde aufgeht, um unseres vom Pflug zum Heiligen erhöhten Isidor Leichnam vor dem Altar auf einem Bette ruhend zur Schau zu geben. Vor der Leiche steht das Höllenpaar Envidia und Luzbel (Lucifer), der sich seines Sturzes vom Himmel rühmt, wobei er

*) Lope's wahrscheinliche Quelle ist die Lebensbeschreibung des h. Isidor, erzählt von dem Predigermönch Jacobo Bleda (Act. Belg. P. III.).

Den Hinweis auf noch einige namhaftere Dichtungen Lope's uns vorbehaltend, bemerken wir zum Abschluss von Lope's Lebensskizze, dass die schon berührte Egloga an **Filis** seine letzte Schrift war, die er drucken liess. Am Tage vor seiner letzten Krankheit schrieb er das Gedicht: **El siglo de oro, Silva moral** [1]) („Das goldene Zeitalter, ein moralischer Wald"). Es schildert den Uebergang des goldenen Zeitalters in das eiserne der Tyrannei, der Raub- und Mordsucht und gänzlichen Verwilderung, wie sie etwa das heutige Frankreich darweist; und schliesst mit der unmuthvollen Entschwebung der **Wahrheit** in den Himmel, die sich losreisst von einem in Verlogenheit gährenden Erdball, der zu Lope's Zeit noch nicht, wie heutigentags in Frankreich, Luftballons als Blasen aufwarf. [2])

---

ein Drittel der Sterne mit in den Abgrund gerissen.*) **Luzbel** befiehlt der Genossin, die vor dem Leichnam brennende Lampe anszulöschen. Husch ist der **Samstagsengel** da, um sie wieder anznzünden; dieser Engel — fave linguae, dass es dir nicht wie dem **Priester** dort ergeht', der dem heiligen Leichnam ein Büschel Haare, als Reliqnienandenken, abschneiden kommt, und nicht wie dem **Lakai** dort, in Hoflivree, ergeht, der über die vom Priester ihm erzählten Mirakel des Heiligen spottet. Beide, vorwitziger Priester und überwitziger Lakai werden mit Gliederreissen bestraft und solchen höllischen Krämpfen, dass Teufel **Luzbel** nnd Neiddame **Envidia** sich gegenseitig ans dem Tempel jagen und Hals über Kopf entfliehen. Nimm ein Beispiel und sey besser davor gewarnt, als die Königin **Juana**, **Enrique's** II. Gemahlin, die, ebenfalls von Reliqniensncht erfasst, der heiligen Leiche gar den Mittelfinger abschneidet, um denselben am Halse als Talisman oder Amnlet zn tragen! Der Mittelfinger aber wirkt mit solcher Schwer- und Drnckkraft auf den Oberkörper der knieenden Königin, dass sie sich nicht erheben kann, bis sie dem Heiligen den Finger znrückerstattet. Ein Fingerzeig! Brich ab! Mach ein Ende! Wahre deinen Schreibfinger! —

1) Obr. S. X. Bibl. Rivad. t. 38. N. 125. p. 369—371.

2) Viendo pues la divina **Verdad** santa
La tierra en tal estado . . .

---

*) y al suelo
de las estrellas la tercera parte
Truje conmigo en tan pesado vuelo.

Einer kühnern That hat weder Dante's noch Milton's Höllenkönig sich verwogen.

Im Verhältniss als sein ruhmreich schwergeprüftes Dichterleben eintauchte in den Schatten des Todes, versank Lope tiefer und tiefer in Schwermuth [1]) und bis zur Selbstkasteiung und Fleischespeinigung in brünstiger Andacht. Um ihn auf Augenblicke aus solcher Seelentrauer zu reissen, bat ihn sein ihn apotheosirender Freund, Perez de Montalvan, am 6. August 1635 zu einem freundschaftlichen Mittagsmahle, wobei der greise 73jährige Phönix, den schönsten Hoffnungen des Freundes gegenüber, seine Ahnungen eines nahen Endes aussprach, und sein weissagendes Herz [2]) mit schweren Athemzügen das Todesnest gleichsam fachte. Am 18. desselben Monates (Aug. 1635), einem Freitag, stand er früh auf, verrichtete sein Gebet, las in seinem Oratorium Messe, begoss sein Gärtchen [3]) und schloss sich in sein Arbeitszimmer ein, um den todtkranken Leib mit seiner Bussgeissel, wie er jeden Freitag in Erinnerung der Leiden Christi pflegte, bis auf's Blut zu streichen. [4]) Am Abende dieses Tages besuchte er noch einen wissenschaftlichen Verein im Seminar der Schotten, worin Vorträge über medicinische und philosophische Fragen gehalten wurden. Hier wandelte ihn eine Ohnmacht an. Man brachte ihn sofort in das Zimmer seines Freundes, des Arztes Don Seb. Franc. de Medrano, der im selben Seminar wohnte, wo er sich ein wenig erholte, und von da in einer Sänfte nach Hause. Herbei-

---

1) Con presuroso vuelo
Sulvióse en hombros de si misma al cielo
rendido á una continua pasion melancólica.
Fam. post.

2) ... era tanta la congoja que le afligia, que
el corazon no le cabia en el cuerpo.

3) Das er so reizend in der Epist. an Franc. de Rioja, überschrieben: 'El Jardin de Lope de Vega' besang (Bibl. Rivad. N 341.), — dem er mit so innigzarter Trauer in der Idylle: 'Huerto deshecho' (der zerstörte Garten) nachklagt:

Alivio de mis malos,
Misero hortecillo . . .
Trosterleichtrung meiner Leiden
Armes Gärtlein . . .
(Eglog. N. 110.)

4) solpiendoso los paredis y tenida la disciplina
de reciente sangre. F. post.

geeilte Aerzte boten ihre ganze Kunst auf, durch Brechmittel und Aderlass, so viel möglich, sein Ende zu beschleunigen, dessen Nähe denn auch der Leibarzt des Königs, Don Juan de Negrete, der zufällig vorbeigegangen und eingetreten war, aus der Beschaffenheit des Blutes, Pulses, Athems, mit königlich leibärztlichster Bestimmtheit vorhersagte, worauf er das Sterbesacrament verordnete und sich empfahl. Lope empfing die letzte Oelung in gottseliger Todesinbrunst, liess seine Tochter, Feliciana de la Vega, herbeirufen, gab ihr den letzten Segen, sie dem Schutze seines Freundes und Testamentsvollstreckers, Duque de Sessa, der ihn keinen Augenblick verliess, befehlend; erflehte vom Gekreuzigten, dessen Bildniss er in den Armen hielt, Vergebung für die sündige Zeitverschwendung, die er weltlichen Dichtungen gewidmet, und dass er nicht ausschliesslich die heiligste Jungfrau und ihr göttliches Kind in Liedern und Dichtungen gepriesen und gefeiert. Umgeben von Freunden und Verehrern, dem Herzog von Sessa, Don Licenciado José de Villena, dem Secretär des Ordens, José de Peña, Don Alonso Perez de Montalvan, vom Beichtvater, von vielen Geistlichen aller Orden und dem Padre Provincial, Fray Juan de Ocaña, schlürfte der sterbende Phönix die um ihn summenden Gebete, Psalmen, heilige Litaneien, katholischen Trostzusprüche, Glaubensbekenntnisse, salbungsvollen Ermahnungen, inniger und lechzender in die Seele, als sein Unsterblichkeitsgenosse, sein weltgefeierter — wie der Adler des Jupiter, der Schwan des Apollo, sein Leibgottesvogel, Phönix, der sich selbst verbrennende Brahman unter den Vögeln — schlürfte der spanische Dichter-Phönix die um sein Sterbelager gemurmelten Gebete begieriger in die Seele, als der arabische den Wohlgeruch der gewürzhaften Reiser, auf deren Flammenflügeln er sich gen Himmel schwingt. Mit dem süssesten aller Opferdüfte, mit dem Namen Jesus Maria, hauchte Lope seine unsterbliche Dichterseele aus am 25. Aug. 1635, bevor er sein 73. Lebensjahr vollendet. Entsprechend der allgemeinen Vergötterung, die der angebetete und angestaunte Nationalliebling während seines Lebens genossen, gestaltete sich die Begräbnissfeier. Kaiser, Könige und Päpste vermöchten sich keiner ähnlichen zu rühmen, wo äusserer Bestattungsprunk und allgemeines Leidgepränge von so tiefer Schmerzenstrauer ob einem ungeheuren, von der ganzen Nation

erlittenen Verlust getragen ward. Die vom Herzog v. Sessa angeordnete, von drei Bischöfen kirchlich celebrirte, von den höchsten Staatswürdenträgern und Granden des Reichs durch ihre Gegenwart und Mittrauer, und was den Todten am würdigsten verherrlichte: durch das laute Weinen und Schluchzen der in dichten Massen gedrängten Bevölkerung ausgezeichnete Leichenfeier [1]) dauerte neun Tage. Auf die Bitte von Lope's geliebtester Tochter, Marcela, damals seit 14 Jahren Nonne, die ihren, nach spanischem Brauch, auf deckellosem Sarge zur Gruft getragenen Vater noch einmal sehen wollte, nahm der Trauerzug den Weg an ihrem Kloster vorbei, wo hinter einem vergitterten Fenster die fromme Tochter dem inniggeliebten Vater Thränen ewiger Trennung nachweinte. In der Kirche empfing die Leiche die königliche Capelle mit Trauermusik. Beim Erheben des Sarges, behufs der Beisetzung, brach noch einmal die in der Kirche versammelte Menge in Kundgebungen lauten Schmerzes aus. Des Verblichenen Todtenmaske hatte der Bildhauer des Königs, der berühmte Antonio de Herrera, abgenommen und in Wachs bossirt. Die poetische Nachfeier, Nachrufe, Lobgedichte, Gedächtnissreden, von den berühmtesten spanischen Schriftstellern in apotheotischen Versen gewundene Lorbeer- und Immortellenkränze, diese Todtenfeier füllt einen starken Quartband der Obras Sueltas, Band XIX, die lateinischen, französischen, italienischen und portugiesischen Epicedien ungerechnet, die Bd. XXI jener Sancha-Sammlung einnehmen. Von den spanischen Feiergedichten, welche Montalvan's Fama postuma de Lope de Vega folgten [2]), sagt Ticknor mit Recht, dass dieselben als eine Art von dichterischem Wettkampf zur Ehre des grossen Verstorbenen zu betrachten sind, an welchem mehr als 150 seiner Zeitgenossen theilnahmen. [3]) Die

1) clamó la gente con gemidos afectuosos. — 2) Madr. 1636, 4°. — 3) p. 18—231. Beginnt mit einem 'Epigramma' des Duque de Sessa und endet mit der Comedia famosa: Honras a Lope de Vega en el Parnaso, worin zur Apotheose der spanischen Nationaldichter zusammenwirken: Apolo, Mercurio, Aplauso (Beifall, als 'Galan'), Chança (Scherz) als 'Gracioso', Momo, La Comedia, Dama, La Tragedia, Dama, La Fama, La Memoria, La Elegia. Wie aus der Schlussbemerkung hervorgeht, war der Herzog de Sessa, der sich aus Bescheidenheit nicht nannte, der Verfasser dieser in fliessenden Redondillen geschriebenen Ehren-

Justa poetica des Dichter-Ackermanns, für den ebenfalls Engel pflügten, Versfurchen nämlich, in die sie himmlische Sterne zahllos säten, während er selbst abseits betete, und der auch jenes gepriesenste unter den Mirakeln des heil. Isidor wirkte: den Wunderquell aus dem Felsen schlug, der noch heute befruchtend und unversieglich sprudelt.

Aus diesem noch so dürftigen Lebensabriss Lope de Vega's lässt sich doch immerhin das von unserer Geschichte stetig ermittelte Ergebniss gewinnen, dass eines grossen Dichters Genie und Schöpferkraft in der Trefflichkeit eines edeln Charakters und einer menschlich schönen innern Persönlichkeit beruhe; ja dass die Mängel, Gebrechen und Beschränknisse eines grossen Geistes mehr seiner Zeit, seiner Volksart, mehr den geschichtlichen Constellationen, unter denen er wirkte, als seinem eigenen Wesen, seinem idealen Seelengehalte beizumessen wären. Dahin möchten wir selbst seine frühen Liebesverirrungen zählen, die doch zumeist als eine Folge der gleichsam ständigen Doppelverhältnisse erscheinen dürfen, vom bedenklichsten Einfluss auf die Herzensbildung, insonderheit auf die durch Liebesleidenschaft zu bewirkende Herzensveredelung, auf die entzündbare Empfänglichkeit und Entflammung des göttlichsten der Seelentriebe, des Deus in nobis, in höchster Entfachung: als reiner Gottes- und Menschenliebe. Mit dieser Läuterungskraft der Liebesleidenschaft im vollen Widerspruche steht aber die Spaltung in jene, aus Lope de Vega's Leben und Dichtungen zuerst als leuchtende Spitzenpunkte hervortretenden Doppelverhältnisse, schmählich hin- und herschwankend zwischen zwei sich gegenseitig entkräftenden Neigungen. Das Phänomen ist eben, wie sich durch-

---

feier-Comedia, „die als Handschrift, wie als gedruckte und auch bei der Aufführung von Allen ohne Ausnahme mit Beifall aufgenommen wurde, welche die Schwierigkeit der Aufgabe kennen“: Aplaudiose la Comedia (assi leida, como impresa y representada) generalmente de todos quantos conozen la dificuldad del ausunto. Die Komödien des lebenden, und unsterblich lebenden Lope, deren jede eine ‘Comedia famosa’ und die meisten den Titel ‘Honras a Lope de Vega’ verdienen möchten, nehmen unsere eingehenden Betrachtungen so ausschliesslich in Anspruch, dass wir dieser zur Ehre seiner Leiche gedichteten Comedia, als einer Komödienleiche von Haus aus, nur zurufen können: Friede ihrer Asche!

gängig herausgestellt, der „rothe Faden“, der durch den spanischen Nationalgeist, Kopf und Herzen und Nieren, läuft. Wie die Verirrungen des schöpfungskräftigsten Dichters der Spanier in einem organischen Leiden gleichsam, in der Volksanschauung, wurzeln: so auch die in seinem Leben vollzogene Sühne, entsprechend dem kirchlichen, katholisch-orthodoxen Bussbegriffe, den des spanischen Volkes Herz- und Gehirnblut, man möchte sagen, als einen Bestandtheil desselben, durch alle Adern des Staatskörpers, wie jedes Einzelnen flösst, und den die religiöse, bis zum fanatischen Hauch entzündbare Inbrunst feuerroth färbt. Der schwärzeste Brandfleck in diesem eben so milden, liebereichen und holdfreundlichen wie fruchtbaren Geiste: dass Lope, als Familiar der Inquisition, den Vorsitz bei einem Ketzerverbrennungsprocesse führte —, ein Brandfleck, für dessen Tilgung aus seinem Leben wir seine sämmtlichen poesias no dramaticas und Dreiviertel seiner Dramen opfern könnten — was verschuldete dieses Brandmal? Das spanische Nationalblut, für welches der Lebens- und Athmungsprocess, wie dieser überhaupt, auch ein Verbrennungsprocess ist. An Lope, dem grössten dramatischen Genie der Spanier, verbeispielt sich wieder unsere Ansicht vom tragischen Momente der Wechselbezüglichkeit und Solidarität zwischen dem gerade um seiner Trefflichkeit willen vom Schicksal als Schuldopfer für seines Volkes Sünden bezeichneten Individuum und diesem seinem Volke. Das Tragische liegt aber nicht in der, wie von den biblischen Sühnopfern geforderten Makellosigkeit, nicht in der völligen Unschuld des Opferhelden, sondern darin vielmehr, dass dieser in die allgemeine Schuld mitverwickelt erscheint, oder doch an einer Faser seines Wesens mit derselben zusammenhängt und hiefür als seines Volkes Sühnopfer büsst. Des Dichters individuelle Schuld bleibt es indess immerhin, dass er sich nicht zur Einsicht und Erkenntniss der Geistesgebrechen seines Volkes durch tiefes Nachdenken und freie Selbstdurchbildung emporgeläutert, oder gar diesen Nationalgebrechen durch seine conniventen Dichtungen Vorschub leistet und schmeichelt durch verführerische Gestaltung. Bis zu dieser die Nationalverblendungen und Fanatismen an der Wurzel fassenden und sie zu tilgen bestrebten Geistesfreiheit und Hoheit eines Aeschylos, eines Aristophanes, hat sich kein Spanier emporgeschwungen und sich auch nicht, infolge der in jedes Ein-

zelnen Fleisch und Blut übergegangenen kirchlichen Geistesdressur, die ihrerseits wieder in einem autochthonen Unvermögen zur Vermittelung und Ineinsgestaltung der Gegensätze, und in dem Mangel an dialektischer, die Zwiespaltigkeiten verschmelzender Denk- und Anschauungskraft wurzelt, emporschwingen können. Das in Lope's Dichterleben wirkende Läuterungsbedürfniss, Springpunkt und Lebensnerv der dramatischen Poesie, giebt ihm, als dichterischer Persönlichkeit, die Missionsweihe, die aber, in Form der Priesterweihe, die Poetenmission, den dichterischen Genius, verkümmert, der nicht von aussenherein, sondern von innenheraus, durch die Weihekraft der Poesie, des poetischen Schöpferthums, des Bildens und Schaffens im Geiste Gottes, seine persönliche Selbstläuterung vollbringt. Daher sehen wir auch in diesem spanischen Priester-Poeten, und in Lope vor Allen, den Geistlichen und Dichter in unvermittelt paralleler Amts- und Handwerksthätigkeit nebeneinanderwirken und sich gegenseitig mit dem modus vivendi abfinden; sehen im Auto vollends, im Auto Sacramental, den Priester den Dichter ganz und gar von sich ablösen und sein Messgewand, Chorhemd, Stola und Cingulum von ihm, als seinem Messdiener, beräuchern und mit dem Gracioso-Narrenglöcklein dazu klingeln.

So überschwänglich Montalvan's 'Fama postuma' den Ruhm seines abgöttisch verehrten Freundes, Lehrers und Vorbildes zu feiern scheinen möchte: so dürfen wir in diesem Katasterismus doch nur den Abglanz des Lope-Cultus der spanischen Nation selber erblicken, und Montalvan's am Schlusse seiner, der Himmelfahrt des Meisters nachstaunenden Verherrlichungsekstase inbrünstig ausgeseufzten Nachruf dem Herzen seines Volkes entrungen glauben: dass Viele nach Madrid pilgerten, um sich durch Lope's persönlichen Anblick zu überzeugen, ob sie denn wirklich an ihm nur ein menschliches Wesen zu verehren hätten;[1]) dass ihm, so oft er sich auf der Strasse sehen liess, Schaaren Volkes nachströmten; ihm die Frauen von Fenstern und Balkonen ihre Segnungen zuriefen, und mehr dergleichen öffentliche Kundgebungen wundergläubiger Heiligenverehrung, aber eines durch Geistesfülle

1) Vinieron muchos — solo á desengañarse de que era hombre.

und Kunstschöpferkraft wunderthätigen Heiligen — wir dürfen diese biographischen Züge als vollkommen naturgetreu und dem Leben abgelauscht erachten, und auf die Versicherung Montalvan's, dass Lope der reichste und zugleich ärmste Dichter seiner Zeit war, schwören. Der reichste: inbetracht der 97,000 Ducaten, die ihm seine Schriften eintrugen, ausser den 740 Ducaten jährlichen Einkommens an Pfründen, Ehrengehalten und den ihm von hohen Gönnern gewährten Leibrenten. Der ärmste: infolge seiner an Verschwendung grenzenden Freigebigkeit gegen Arme und Unterstützungsbedürftige; seiner Gastfreundschaft; seiner glanzvollen Feier der Heiligenfeste; seines nur durch das Kostbarste, Schönste und Werthvollste in Gemälden, Schnitzwerken, Büchern zu befriedigenden Kunstgeschmacks. Wie sein Schöpfergeist, bis zum Ueberflusse spendefroh, gabeselig; gleich seinen dichterischen Eingebungen, seine Einnahmen ausstrahlend, mittheilend, wie aus Füllhörnern und Stromesurnen schüttend: wie der Flussgott aus den Fingern silberne Gewässer, so reichlich das Silber poetischer Gedankenströme als klingende Silbermünze durch die Finger giessend, hinstäubend, vergeudend. Ein Dichter-Tajo, der, jenem Strome vergleichbar, am Ende seines Lebenslaufs, wie der Tajo an der Mündung, seines Busens Goldgehalt gegen des Oceans Schaumsilber umwechselt, um es nach allen Richtungen zu versprühen und segenspendend auszustreuen. In der Hand der Heldin einer seiner historischen Novellenkomödien, in der Hand des „Mädchens von Silber" (Niña de Plata) hat Lope die eigene Dichterhand gefeiert, die, gleich der Hand seiner von Hause aus armen [1]), aber durch die Wunderfülle trefflichster Eigenschaften, durch Körper- und Seelenschönheit, Geistesgrösse und Verstandeshoheit, reichen Silberjungfrau [2]), Schätze austheilt, den kostbarsten aber mit der

---

1) Como supo mi pobreza, sagt sie. Wegen ihrer Armuth widersetzt sich der Vater ihres Geliebten der Heirath.

2) Una Dama, cuya fama
decima Musa la llama
por ingenio, y discrecion.

Llamaronla de Plata porque crea,
Quien oyere este nombre, que retrata
una pieza bellissima de Plata.

Hand selbst, die am Schlusse der Komödie die Niña de Plata, die Silberbraut, dem Geliebten reicht, als baare Silberhand in des Wortes metallner Bedeutung: als reichbegabte, durch König Pedro's I. und dessen Halbbruders, Enrique Trastamara königliche Brautgeschenke und Mitgift glänzend ausgestattete Silberhand. Lope's silberne Dichterhand spendet noch reichere Silber- und Goldesfülle. König Pedro don Grausamen versilbert, vergoldet sie in der Comedia, 'Niña de Plata', zum Rey Justiciero, zum Silber- und Goldkönige der strengsten Gerechtigkeit [1]), deren Symbol eine mit den Krönungsinsignien und Reichskleinodien prangende Hand von gediegenem Silber. Ja Lope's Dichterhand schmelzt und läutert die beiden königlichen Halbbrüder aus dem uns genugsam bekannten Ringkampfe einer Brudermordgruppe in ein Bruderpaar um, von goldener Zärtlichkeit und Bruderliebe; golden wie die am Himmel strahlenden Dioskuren, Kastor und Pollux [2]), und ausserdem den König Pedro, den Meuchelmörder seiner Gemahlin, zum liebevollsten Gatten. [3]) O Dichterhand, durchleuchtet von Aladin's das schlechteste Metall, den Schlackenabschaum, zu edelsten Silber- und Goldstufen gleissender Wunderlampe! Um des magischen Schlaglichtes nur im Vorbeigehen zu gedenken, das die Niña de Plata über jenen durch fast alle Liebesintriguen in Lope's Stücken sich hindurchziehenden Grundtypus vergoldend wirft, der die Verwickelung in seinem dramatisirten Selbstbekenntnissroman, 'Dorotea', bildet, wie

---

1) Arias. Que al Rey, que llaman Cruel
se le llame Justiciero.
Jorn. II.

Muestre. Con razon, prudente, el mundo,
y Justiciero te llama.
J. III.

2) Rey. Soys mi hermano, y cavallero.
J. III.

Enrique entsagt grossmuthsvoll und heldenthümlich seiner leidenschaftlichen Liebe für Dorotea (die Niña de Plata), nachdem er von ihr vernommen, dass ihr Herz einem Anderen verpflichtet sey.

3) Rey. — La mas hermosa Lis
que brotó el pensil de Francia.
J. III.

betreffenden Ortes umständlich erörtert worden. Der Name seines ersten Herzensschätzchens, der Name 'Dorotea' zum Silbermädchen von erprobter Liebestreue gestempelt; des Silberbräutchens Herzliebster, D. Juan, der eine zweite Schöne, das obligate Scheinliebchen, hier Doña Marcela, am stereotypen Eifersuchtsdrahte zupft, der silbernen Dorotea zum Liebesverdrusse; nur mit dem Stegreifmotive zur Abwechselung, dass die Geliebte vom ächten Silber, die Niña de Plata, mit der blos platirten, mit dem Liebchen von unächtem Eifersuchtskatzensilber, mit der Marcela, die Wohnung tauscht, so dass D. Juan, am vermeinten Balcon des katzensilbernen Scheinliebchens, Marcela, mit dem Spiegelglase der vorgespiegelten Huldigung, doch nur das Bild der Geliebten von ächtem Silber, das Bild der Niña de Plata, auffängt, die ihrerseits nur das verklärte Abbild der Dorotea aus Lope's gleichnamigem Romandrama; — wie König Enrique, beim Lichte, D. Vela („Vela" bedeutet „Kerze"), besehen, nur als dieser zum fürstlich-grossmuthvollen Entsagungsliebeshelden transfigurirte Don Vela erscheint und als solcher denn auch D. Juan's Eifersucht anfacht, der den Prinzen in das Haus der Niña de Plata schlüpfen sieht, wie vor D. Fernando's Augen, in Lope's Romandrama, D. Vela Dorotea's Wohnung beschleicht. — Welche Fülle von Abglanzbildern, die Lope's magischer Silberspiegel, dessen Folie die Niña de Plata selber ist, als neue Komödienfiguren, als frische Abbilder ursprünglicher dramatischer Personen, vorgaukelt!

Eine der schönsten Zauberwirkungen, die Lope des Vega's von Aladin's magischer Lampe durchstrahlte Dichterhand hervorbringt, zeigt sich in dem verschönernden Lichte, das diese Hand selbst seinen Nebenbuhlern zu der poetischen Kunst, seinen Gegnern, Neidern und Verunglimpfern durch lobpreisende Anerkennung und Verherrlichung anglänzt. Das kommt daher, weil ihm die magische Lampe aus dem Herzen blitzt, freudig hell wie der Liebesstern. Tadel, Spott und Rüge kleidet sein edles seelengutes Gemüth in scherzhafte Ironie, die mehr liebkost als verwundet. Sein berühmtes oftberegtes Poem: 'El Laurel de Apolo' [1]) („der Lorbeer des Apollo") besteht aus

1) Obr. Suelt. I. zuerst gedr. 1630. Bibl de Aut. Esp. t. 38. fol. 187—229.

zehn zu Ruhmeskränzen für dreihundert spanische Dichter entlaubten Lorbeerwäldern (Silvas); ein Pantheon aller Kunstgenossen diesseits und auch jenseits des Oceans, worunter seine Gegner, offene und versteckte, unverholene Angreifer, wie Gongora, oder ironische Spottvögel und Schälke durch die Blume der Bewunderung, wie Cervantes, an hervorragender Stelle und mit auszeichnenden Huldigungsmerkmalen prangen. [1]) Zu dem von Apollo

---

1) Von Gongora sagt er (Silv. I.) 'aquel ingenio soberano':

Que frisó con el nombre de divino
El griego y el latino u. s. w.

und Silv. II., wo der von Mexico*) mit Fama zurückgekehrte Dichtergott den Gongora vom Flusse Bétis anfrufen lässt zum Krönungsfeste, Silva VIII. wird Cervantes als tapferer Kämpfer bei Lepanto und unsterblicher Dichter in Versen gefeiert, die den grössten Ironiker Spaniens unter die Sterne versetzen:

En la batalla donde el rayo anstrino
Hijo immortal del águila famosa
Canó los hojas del laurel divino
Al rey del Asia en la campaña undosa
La fortuna invidiosa
Hirió la mano de Miguel Cervantes;
Peró su ingenio en versos de diamantes
Los del plomo volvió con tanta gloria,
Que por dulces, sonoras y elegantes
Dieron eternidad á su memoria,
Porque se diga que una mano herida
Pudo dar á su dueño eterna vida.

Auf den Don Quijote freilich war Lope de Vega nicht gut sprechen, wie Aeusserungen in verschiedenen Privatbriefen bekunden. Eine so radicale Satire, die den Nationalgötzen des Amadis-Ritterthums umwarf, dem auch Lope reichlich opferte, konnte unmöglich seinem Sinne gemäss seyn. Den Junker von La Mancha trug dessen Bezirksgenosse, Lope, dem Cervantes,

---

*) En Mexico la Fama
— — — —
A don Juan de Alarcon halló.

In Mexico fand Fama Don Juan de Alarcon, einen der grössten spanischen Dramatiker, dessen Ruhmesschall aus Fama's Trompete bis in unsere Gegenwart hereinklingt.

am 29. April 1628 ausgeschriebenen, und auf dem Helikon gefeierten Lorbeerkrönungsfeste [1]) werden von der Göttin Fama zunächst die spanischen Dichter aus sämmtlichen Städten Andalusiens eingeladen. Dann bläst sie Fama aus allen Weltgegenden zusammen, Dichter und Dichterinnen. Aus Quito z. B. „jene Safo, jene Erina, Doña Jeronima divina. Eine Doña Ana de Alaga, Doña Ana de Castro werden gefeiert, über deren Ruhm der Lorbeer als Gras wächst. Aus Lissabon der grosse Saa de Miranda (al gran Saa de Miranda) und der göttliche Comões (y al divino Comões). Apollo's Lorbeerwälder müssen, bei so viel ruhmwürdigen Dichterschläfen, und blos des 16. Jahrhunderts, bankerott machen. Ist es doch, als eröffne Fama in Lope's „Apollo-Lorbeerhain" den Concurs mit Trompetenschall; als würde das Poem selber angehaucht von des ewig grünen Lorbeers Unfruchtbarkeit, und als schrumpfe Apollo's Lorbeerwald zu Holtei's „Lorbeerbaum" ein, der bekanntlich ein „Bettelstab." Wo so viele Dichter berufen werden, läuft das Poem in Gefahr, nicht zu den Auserwählten zu gehören, und dessen Dichter, Beruf und Ruf zu verscherzen. Wo die Dichter so dicht gesät stehen, da müssen, wie in allen Wäldern, wo die Bäume zu gedrängt nebeneinander wachsen, auch Lope's zehn Wälder (Silvas) verkommen und verkümmern, ob zehnmal Lorbeerwälder. Der Schwarm Dichter frisst das Gedicht auf, wie Schaaren Heuschrecken oder Maikäfer den Rosenstock, das blühende Apfelbäumchen. Was beginnt dann auch in seiner Noth der zwischen Lorbeerborke und Rinde mit den Schreibfingern eingeklemmte Dichter des 'Laurel de Apolo'? Wie citirte Geister und Teufel dem Beschauer angst und bange machen, so wehrt sich Lope gegen die ihn bedrängenden Massen von Poetennamen und geladenen Lorbeergästen — lauter Schattengäste, umbrae,

so lange dieser lebte, nach und 14 Jahre nach Cervantes' Tode feiert er im Laurel de Apolo (1690) auch nur Cervantes' Verso, die sammt und sonders vor einem einzigen Capitel im D. Quijote erbleichen. — 1) „Celebraronse en el monte Helicona á 29 del mes de April del año de 28" — sagt Lope in der Widmung des Poems an den Admiral D. Juan Alf. Enr. de Cabrera. Die von der Madrider Akademie vorgenommene Krönung des Vicente Espinel hatte Lope's „Laurel de Apolo" veranlasst.

wie die Römer doch nur ungebetene Gäste nannten — er wehrt sich mit episodischen Einschiebselmalereien, wie mittelst abgelesener Zaubersprüche und magischer Schnörkel dagegen: Solcher Beschwörungsspruch behufs Abwehr der Dichterschatten ist in Silva V. „das Bad der Diana“ (El baño de Diana), wo Diana über die in die Fichten gehenden Lorbeern ihres Bruders Apollo das Bad ausgiessen muss. In Silva X. muss die Fabel von Narciss (El Narciso) dem Apollo und seinem Laurel unter die Arme greifen. Der Schoppen, worin römische Hirten ihre Ziegenheerde aus antiken Krypten, aus marmornen Todtensärgen mit den schönsten Basreliefs, füttern, der Schoppen bleibt doch was er ist, und gleichermassen jener Stall, in dessen Luftloch man ein Rundbild von Correggio, zur Abwehr des Windes, eingerahmt fand. Die schönsten Correggios wie Lückenbüssermalereien in einem durch Stoff und Behandlung dürftigen Poem sind die Purpurflicken am Bettlerrock. Und die eingestreuten Perlen, die Lope's Apollo aus den Nähten seines auf der Weltfahrt mit Doña Fama schäbig gewordenen Reisemantels, gleich jenem von seinen Reisen heimgekehrten Marco-Paolo, der aus den aufgetrennten Falten seines zerrissenen Wamses orientalische Perlen schüttelte — hervorrollen lässt, sind eben Perlen unter Lumpen versteckt, um nicht, aus Respect vor Lope, zu sagen — Perlen vor die S—, wäre jede einzelne der letzten auch die trojanische S— des Kochkünstlers Apicius, die so viel Ferkel im Leibe hatte, wie das trojanische Pferd griechische Helden, und wie Lope's 'Laurel de Apolo' spanische Poeten. Die Lorbeerschleppe gar, die das Poem am Schlusse nachschleift, und die ihm so in's Holz gewachsen, wie der Lorbeerbüschel dem Hintertheil an Cäsar Octavius' Admiralschiff bei Actium! Die Schleppe besteht aus einer Aufzählung der verschiedenen Versmaasse und Formen, die in dem einberufenen Dichterconvent oder Dichterreichstag (Cortes), zum Vortrage kommen: Espinelas[1]), von

---

1) Tueron las espinelas
de artificio estudioso . . .
Tenga Espinel debidas alabarias.

Und Silv. I. gegen Ende:

dem Dichter und Musiker Don Vicente Espinel[1]), dem Verfasser des seinerzeit hochbelobten, nach dem 'Lazarillo de Tormes' und 'Guzman de Alfarache' als drittbester Schelmenroman geprieseneu 'Marcos de Obregou'.[2]) Die Strophenform Espiuela ist eine Decima, deren Wechselverse mit dem fünften Vers reimen.[3]) Dann werdeu andere beiläufige Versarten, die im Dichterwettkampf um den vou der Madrider Akademie dem Viceute Espinel zugedachten Apollolorbeer auftraten, angeführt: Tercetos, die jene in Petrarca's 'Triunfos' nicht beneiden dürften. Redondillas von Italien bewundert, welche Redondillas, gleich züchtigen Jungfrauen, die Culteranismen (des Gongora) verschmähen und abweisen, und nur Hispanismen zulassen.[4]) Die 7000 Verse gehen zur Neige; Apollo

— las dulces sonoras Espinelas,
No décimas del número del verso . . .
Pues de Espinel es justo que se llamen.

1) um 1510 geb., st. 1634, nach N. ant Dem Schluss der ersten Silva des 1630 im Druck erschienenen 'Laurel de Apolo' zufolge, war Espinel schon damals verstorben: Tu pues eternamente en paz reposes. — 2) 'Relacion de la Vida y aventuras del Esendero Marcos de Obregon.' Erschien zuerst 1618. Uebersetzt von Tieck mit Vorrede und Anmerkungen. Breslau 1827, 12⁰ in zwei Bändchen. Lesage hat auch diesen Roman, wie die andern spanischen Romane ähnlichen Schlages, für seinen Gilblas reichlich benutzt, der aber doch ein eigenthümliches Meisterwerk bleibt. Espinel war Kammersänger in der Capelle Philipp's II. Er fügte die fünfte Saite zur Guitarre hinzu. Teixidor, Verf. einer geschätzten Geschichte der span. Musik, nennt Espinel einen grossen Harmonisten in der Theorie wie in der Praxis ('Espinel era grande armoniste teorico y práctico'), und Antonio Perez versichert, Espinel sey im Guitarrenspiel der erste Meister seiner Zeit gewesen ('Poseia el conocimiento de la vihuela como ningun altro en su tiempo'. Vgl. Mariano Loriano Fuertes: Hist. de la Musica Española Madr. Barcel. 1856. t. II. p. 150 Im 5. Abschnitt (Descanso quinto) des 'Marcos de Obregon' bezeugt die Schilderung einer musikalischen Akademie Espinel's tiefe Kenntniss der Musik.

3) Que bien el consonante,
Responde al verso quinto.
Laur. d. Ap. S X.

4) Estas (Redond.) como doncellas recatadas,
Huyen culteranismos
Porque solo permiten hispanismos.

sucht die Schläfen für den Preislorbeer [1]), und wie dieser ihm selbst voreinst, als Daphne, entschlüpfte, so hält er jetzt vergebens nach einem Dichterhaupte, das er mit dem Lorbeer kröne, Rundschau, unter so vielen Köpfen, so vielen lorbeerwürdigen Stirnen, und jede um eines eigenthümlichen Verdienstes lorbeerwürdig! [2]) Lope giebt zu verstehen, wenn Apollo ihn um Rath befrüge, wüsste er wohl, Wem der Preislorbeer zukäme, doch möchte er sich nicht die Finger verbrennen und zweitausend Freunde um eines Einzigen willen preisgeben [3]), zumal wenn dieser Busenfreund in petto Er selbst wäre, was er aber weislich auch in petto bewahrt. In der peinlichsten Verlegenheit weiss Apollo und sein Laurel keinen Rath, als sich nach einem Deus ex machina umsehen, diesem Freund in der Noth, als welcher denn auch schon das himmlische Mädchen für Alles, die Iris herbeifliegt und, den Apollo einen Gruss vom Jupiter bestellend, ihm den Lorberkranz abnimmt, und Wem überreicht? Dem grossen Könige Felipe [4]), dem indianischen Kaiser und geheiligten König von Spanien, damit die indianische kaiserliche und spanische königliche Majestät den Kranz dem von Allerhöchstihr als würdigsten erkannten Genius aufsetze [5]), an Urtheilsweisheit ein König Salomo. Die Lorbeerpreiskrone schwebt in der indianisch-spanischen k. k. Hand und bleibt über den zweitausend Dichterköpfen schweben, wie jenes Schwert in der Hand des „gewaltigen Wütherichs.“ Wäre der Lorbeerkranz ein Schwert gewesen, und die indianisch-spanische Majestät Philipp II. — was gilt's? Der indianische Kaiser und geheiligte spanische König, Felipe II., hätte im Nu den würdigsten Kopf dazu herausgefunden, mit dem stillfrommen

1) Las rimas de la lirica poesia
Las graves y dulcisonas canciones.

2) Hallaba que eran dignos justamente
A cual por dulce, a cual por elocuente
A cual por grave, candido y sonoro.

3) ni aventuror dos mil por un amigo.

4) 1628 konnte dieser grosse Felipe nur Philipp IV. seyn.

5) Y al gran Felipe Emperador indiano
Y sacro rei hispano . . .
El laurel le ofreció, porque él le diese
Al que mejor ingenio presumiese.

Wunsche Caligula's: Dass die zweitausend Dichterköpfe auf einem einzigen Halse sässen! — Unter einem Tusch, den die pfeifenden Winde, die knarrenden Segel, die knirschenden Kiele und das klappernde Takelwerk blasen, schiffen sich die zweitausend Dichterköpfe, über denen noch heutigentags der Laurel de Apolo in der Hand Felipe's IV., wie Spaniens Krone seither, als Gemeinkrone für Alle schwebt — jeder in einsem Fahrzeug ein, das jeden in seine Heimath trägt, wo jeder an seiner Feder käut, im Stillen vor sich hinbrütend: wie doch die schönsten hochfliegendsten Erwartungen gleich Gebirgen sich erheben, und als Schaumblasen platzen [1]), worunter, traun, Lope's Allerdichterpoem sich als die glänzendste aller Schaumblasen ausweist, indem dasselbe sich als Musenberg, als spanischen Allordichter-Parnass oder Helikon erhebt, und zuletzt als Schaumblase zerspringt, dio lächerlichste Maus, die ein Berg, zumal der Musenberg, gebären kann.

Mit dieser Dichterlorbeerkrönung in der Schwebe schliesst zwar Lope's Laurelpoem als solches; treibt aber doch noch einen mächtigen Lorbeerbusch als Schweif der Schweifo: ein ganzes von Lope, zur Feier von Felipo's III. Wiedergenesung, oder, wie Andere vermuthen, erst unter Felipe IV. dem als Brautwerber um die Hand der Prinzessin Doña Maria in Madrid anwesenden Prinzen von Wales (1623, nachmals König Karl I.) zu Ehren von Lope verfasstes Melodrama: La selva de Amor sin Amor (der Wald des Amor ohne Amor), in Musik gesetzt vom königl. Capellmeister Don Bernardo Clavijo. Die Maschinerien dazu hatte Cosme Lotti, Ingenieur des Königs und Gartendirector der Parke und Wasserkünste zu Aranguez, und dio Decorationen der königl. Castellan D. Juan Vander geliefert. [2])

---

1) En fin, como llegase
Cada cual a su patria venturosa . . .
Tomó la pluma, y en silencio estuvo,
Si bien snelen promesas de altas plumas
Nacer montañas y morir espnmas.

2) Nach Teixidor's, von Soriano Fuertes (a. a. O. p. 203) mitgetheilten Angaben spielte das Melodrama folgendes Argument ab, nachdem eine melodienreiche Symphonie vorher- und der Vorhang emporge-

Wer mag Lope de Vega's einst so blüthenvolle und gewürzreiche, und nun, gleich jener vorsündfluthlichen Terebin-

gangen war: Eine überraschend schöne Meerdecoration zeigte in der Ferne die Insel Cypern mit Stadt, Thürmen, Hafen und einigen Schiffen, deren Kanonensalven das Castell von Cypern erwiderte. Auf der einen Seite der Bühne schoss Amor seine Pfeile auf die in der bewegten See sich tummelnden Fische; auf der andern erschien Venus in ihrem von Schwänen gezogenen Wagen, ihr Schwanengespann besingend, das sich mit dem Schaume befiederte, dem sie als verliebte Flamme entstiegen. *) Venus benachrichtigt ihr geflügeltes Söhnchen von dem am Manzanares belegenen Liebeswalde ohne Liebe (Silva de amor sin amor). Amor sagt in einer Arie: In einem solchen Walde müsse er doch auch dabei seyn und flugs nach Spanien an die Ufer des Manzanares mit dem Liebeswalde, wo man vor lauter Liebeswald keine Liebe sieht, statt dessen ein Liebespaar, den Schäfer Silvio und die Schäferin Filis, die der Schäfer liebt, aber, dem Walde zu Liebe, ohne Gegenliebe der Filis, wovon Beider Arien und Dialoge nicht genug zu singen und zu sagen wissen. Silvio muss sich mit dem Schäfer Jacinto trösten, dem es mit seiner Flora nicht besser ergeht. So sind einmal die Liebeswälder! Das Sprichwort: „Wie man in den Wald hineinruft, so ruft es zurück", wird am Liebeswald zuschanden, der, ruft man in ihn hinein: „Liebe", zurückruft: Quod non! Aber warte nur, bald pfeift es in einem andern Ton aus dem Walde. Solcher darauf geschnittnen Pfeifen und Flöten hat Amor einen ganzen Köcher voll. Wutsch! sitzen zwei in den zwei Mädchenbusen: in Filis' und Flora's ihrem, die nun ein Duett singen, wie es ihnen der loseste aller Vögel, Vogelfänger und geflügelten Papagenos vorspielt. Im Nu zieht der schadenfrohe Herzensschütz andere Register, zwei bleierne Bolzen nämlich, aus dem Köcher, die Silvio's und Jacinto's zwei Herzen dergestalt plombiren, dass sie, die eben nur vor Liebe geschmolzen waren, zu stumpfem Blei erkalten, während die Herzen der beiden Schäferinnen lichterloh brennen, woraus nun ein ergötzliches Quintett sich entwickelt, dem der Fluss Manzanares, aufgeschreckt von diesem, den Leumund seines Liebeswaldes ohne Liebe gefährdenden Wirrwarr sein zorniges Quos ego! entgegenbraust. Schäumend vor Aerger fordert er seine sämmtlichen Wassernymphen auf, den Amor, wegen Waldfrevels gegen den lucus a non lucendo, festzunehmen. Auf Amor's Hülfeschrei erscheint Venus wieder in ihrer Schwanenkutsche, filzt den Manzanares tüchtig aus und wäscht

*) Cándidos cisnes, que vestis la espuma
De quien yo procedí llama amorosa.

Ein poetisches, aber in der spanischen Poesie land- und meerläufiges Bild.

thenpflanzenwelt, in versteinerte, zu literarhistorischen Kohlenlagern verschüttete „Wälder", epische, lyrisch-epische, didaktische und sonstige als nichtdramatische Werke (Obras no dramaticas) nur für die bildungsgeschichtliche Petrefactenkunde forschwürdige poetische Fossilien — wer mag, wer kann sie alle an's Licht för-

ihm zum Ueberfluss den Kopf. Während dessen hat Amor seinen Bogen wieder gespannt, und schiesst nun zwei goldene Liebespfeile in die zu Blei verklumpten Herzen der beiden Schäfer. Flutsch! stehen sie wieder in Flammen — aber wupp! stecken in denen der zwei Schäferinnen, Filis und Flora, zwei von den bleiernen Bolzen wieder, die aus dem Holze des Liebeswaldes ohne Liebe geschnitten sind, und die in Liebe flammenden Herzen der beiden Mädchen zu fühllosen Bleischlacken verkohlen. So kehrt das Melodrama in seinen Anfang zurück: Amor hat sein Pulver für die Langeweile verschossen; der Wald besteht auf seinem Titelkopf und bleibt der er war, und der Prinz von Wales, der späterhin den seinigen verliert, zieht heim mit der seinem Herzen von den spanischen Augen der Prinzessin, Doña Maria, eingebrannten Devise: 'Love's labour lost'. Thränenwürdigster Carl 'Stuart'! Amor's goldnen Liebespfeil im Herzen und Cromwell's eisernen im Kopf! — Sämmtliche Bolzen des b. Sebastian wiegen diese beiden nicht auf! Was aber Lope's in seine Titel-Antithese, wie eine Papierrolle in ihr paralleles Futteral, zurückfallendes Festspiel anlangt, so hat dasselbe, für alle Welt verschollen und vergessen, doch für uns noch jetzt den unvergleichlichen Werth, dass wir in ihm das erste spanische Melodrama, und zugleich die bewusste spanische Formel als Meladroma, das Parallelschema in Musik gesetzt, den doppelsichtig paarweis gestaltenden Compositionstrieb, begrüssen dürfen: zwei Schäferpaare, in zwei Liebende und Nichtliebende, nicht etwa verschränkt, sondern parallel gegenüber, abgepaart: zwei Schäfer zweien Schäferinnen entgegengesetzt, abwechselnd zwischen Lieben und Nichtlieben, je nach den 8 Paar bleiernen, und 4 Paar goldenen Bolzen, die paarweis von Amor abgeschossen werden. Wer das vor Augen hat, und unser Melodrama neben seinem Titel einherlaufen sieht, um sich mit ihm wie regelrechte Parallellinien, die wohl zusammenfallen können, sich aber ihr lebtag nicht kreuzen und schneiden — um sich mit ihm schliesslich zu identificiren, so dass der Titel die sieben Scenen verschlingt, ohne dass man's ihm anmerkt; gleich wie Mosis Stecken und Steckenschlinge sämmtliche Zauberstäbe der ägyptischen Zeichendenter verschlang und zuletzt der steife Stecken blieb, der er war — wer aus diesem Verlauf von Titel und Festspiel das spanische Parallelbildungsgesetz noch immer nicht herauserkennt und erblickt: nun, der hat in beiden Augen einen bleiernen Balken sitzen, die sich aber nicht, wie die Markbalken des Nervus opticus in anderer Menschen Augen, kreuzen, sondern auf gut Spanisch als parallele Sparren im Gehirn eingekeilt haften.

dern? Die Paar Säcke Kohlen, die wir nicht aus zwischenhändlerischen Lagern unter der Hand, sondern als Ausbeute unmittelbar aus Lope's unerschöpflichen Gruben gewannen, und auf dem Rücken, keuchend, dahertrugen — wir dürfen selbst diese nur als Brennmaterial zur Speisung der Locomotive verwenden, die mit uns an Lope's von Dramenwäldern überwipfelten hangenden Gärten vorübersausen soll, deren hochschwebender Luftigkeit es vielleicht allein zu danken ist, dass auch sie nicht bereits sich zu ihren Vätern, den schwarzen Versteinerungen, versammelt haben und als Fossilien und Petrefacte in den Schooss der Erde hinabgesunken sind. Gebe nur der Himmel, dass sie nicht aus der Charybdis des Zusammensturzes von verkohlten Wäldern in die Scylla jener als Wüstenbilder und Luftspiegelungen täuschenden Palmenlustwälder und hängenden Semiramisgärten der Sahara oder Kobi, fallen und zerrinnend verschwinden! Greifen wir nur schnell aus unserem Vorrath noch ein Stückchen auf, als Zeichenkohle in unsere Reissfeder, um einige ergänzende Striche in Lope's Charakter- und Geistesbilde anzubringen, und dann im Flugo die Umrisse seiner in klarer Bläue sich abschattenden dramatischen Wälder und Hesperidengärten auf unsere Landschaftstafel zu werfen. Die Reisskohle — Ei seht doch! — herausgegriffen aus dem Haufen, und schon gespitzt und in symmetrische Flächen zierlich und kunstgemäss geschabt und abgekantet, wie nur der Meister selbst sie zurechtspitzen konnte, dessen Zeichenfeder sie entfallen scheint: 'Arte nuevo de hacer comedias en esto tiempo' „Neue Kunst, in jetziger Zeit Komödien zu verfassen.“ Mit unsichtbarer Geisterhand schiebt uns der Meister die Griffelkohle selbst in die Feder, und führt uns die Hand beim Nachzeichnen der dramaturgischen Vorschrift, seiner aus 25 bis 26 längern und kürzern Strophen bestehenden Poetik, in verso suelto geschrieben, wo immer nur die beiden letzten Verse jedes Absatzes reimen. Die merkwürdige, als halb ironisches, auf Losspruch resignirendes Sündenbekenntniss abgelegte „Neue Dichtkunst“ schrieb Lope von einem Madridor literarischen Club, Junta oder Academia dazu angeregt[1]), und las die Schrift in jenem

1) Mandanme, ingenios nobles flor de España,
Que en esta junta y academia insigne . . .

Vereine mehrere Jahre bevor dieselbe im Druck erschien (1609). Lope's Neue Poetik stellt die alte, von Aristoteles gegründete, die classische Poetik, auf den Kopf. Lehrt diese die den Dichtungsarten immanenten Gesetze und Regeln, unbekümmert um den herrschenden Zeitgeschmack und die darüber gegebenen Ansichten und Praxis; so bekennt sich Lope's Neue Poetik, scheinbar wider besseres Wissen und Gewissen, zu dem entgegengesetzten Grundsatz: die oberste Instanz für den dramatischen Dichter sey der herrschende Geschmack und die möglichst ergötzliche Befriedigung desselben, und stempelt die Erfahrungslehre, die Klugheitsregel in dem berüchtigten Schlussreimpoem der fünften Strophe als etwas sich von selbst Verstehendes mit der unbefangensten Miene einer naiv-cynischen Selbstpreisgebung: „Da das Volk die Stücke bezahle, so sey es recht und billig, ihm albernes Zeug zu bieten, um ihm zu gefallen.“ Wobei denn freilich zu beachten, dass ein grosser Dichter, ein dramatisches Genie, diese leichtsinnige Anleitung gab; ein Dichter, der die wesentlichen Gesetze seiner Kunst in sich trägt und in seinen Dichtungen niemals ganz verläugnen wird. [1]) Hat doch Aristoteles, haben doch alle Poetiker ihre Kunstregeln von den Werken der grossen Dichter abstrahirt, deren Kunstformen am letzten Ende doch auch nur die Anschauungen ihres Volksgeistes, wie derselbe sich in Epos und Lyrik abgeprägt und zum Drama entwickelt hatte, aussprachen. Der Dichter, der nicht Oel und Mühe verlieren will, muss innerhalb der Formgesetze seines auch ihn durchdringenden Volksgeistes schaffen; wofern er nur die wesentlichen, der Kunst inwohnenden Gesetze nicht ausseracht lässt. Selbst die blos äusserlichen von den Alten überlieferten, Zeit und Ort feststellenden Regeln hat er, ohne Preisgabe der vom poetisch berechtigten Nationalgeschmack geforderten, dessen Ideale in Handlung veranschaulichenden Gestaltungen, zu beobachten, und nur im Conflict mit dieser maassgebenden Genugthuung und Zufriedenstellung des Volksanspruchs auf poetisch-ideale Anregung innerhalb seiner Begriffe und seines historischen

---

1) Porque, como los paga el volgo, es justo
Hablarle en necio para darle gusto.

Gehaltes, darf er die formelltechnischen Vorschriften der alten Poetik opfern. Dies Kriterium des poetischberechtigten Nationalgeschmacks ist vom Kunstgenie unzertrennlich. Leider geht das Kunstgewissen nicht immer Hand in Hand mit dem Kunstgenie. Bei solcher Calamität kommt der Dichter in die Versuchung, dem falschen Zeitgeschmack zu schmeicheln, die Wesensbedingungen seiner Kunst der Befriedigung dieser Geschmäcke preiszugeben und, anstatt als Lehrer seines Volkes in poetischen Gestaltungen die culturwidrigen Vorstellungen desselben von den sittlichen Volksmächten, von dem was wahrhaft, gut, edel und ehrenhaft, zu berichtigen, aufzuhellen, statt dieser seiner höchsten heiligen Mission nachzuleben — den Volksvorurtheilen zum Munde zu sprechen, den Zeitgötzen nachzubuhlen und mit allen Verführungsreizen seiner Kunst den schlechten Geschmack zu nähren und die schlechten Leidenschaften aufzuregen und mit der Sirenenflöte seines Genie's die Nation an den Abgrund ihres staatlichen Verderbens zu locken. Von solchen Sünden gegen das Kunstgewissen sind die grossen spanischen Dramatiker nicht frei zu sprechen; sey es nun, dass jener kritische, dem Kunstgenie angeborene Kanon im spanischen Kunstgeiste mit geringer Stärke vonhausaus wirke, wie denn die kritische Begabung und Denkkraft überhaupt, das kühne, unbeirrbare, durch alle Schalen der Verhüllungen und Voreingenommenheiten hindurchbrechende und auf den Kern der Folgerungen eindringende Vernunfturtheil nicht eben zu den glänzenden Eigenschaften des spanischen Geistes gehört — sey es, dass dieses Vermögen, das Auge an der Stirne der gewaltigen Naturkraft, des Cyklopen, des schaffenden Genie's, durch die klerikale Geistesdressur geschwächt worden, genug: Lord Holland's Ausspruch über Lope de Vega, dass dieser mehr Einbildungskraft als Urtheil besitze, ist fast auf alle jene grossen Dramatiker anwendbar. Ja bei Lope, dem unterrichtetsten und belesensten unter ihnen, scheint hie und da der Strahl eines höheren, über die Nationalvorurtheile sich emporschwingenden Verständnisses durchzuschimmern, wie er denn zuerst und vor Allen andern in den meisten seiner Dramen einen Grundgedanken von sittlichem, Verstand und Herz erbauendem Lehrgehalte durchzuführen beflissen ist — bei Lope gerade möchte Lord Holland's Ausspruch eine Beschränkung erfahren dürfen. Trotz-

dem hat nicht leicht ein anderer Bühnendichter Spaniens dem Hange zu einer leichtfertigen Behandlung seiner dramatischen Probleme so unbehelligten Kunstgewissens nachgegeben wie Lope. Und diese Stimmung brachte nun gar sein 'Arte nuevo' in lehrhafte Formeln, und schiebt dem albernen Geschmacke (hablarle en necio) seines Publicums Sünden in's Gewissen, worin er und Genossen es nur bestärkten. Der Gesammtinstinct des Volkes hat immer die rechte Witterung. Auch seine Anforderungen an's Drama stimmen im letzten Grunde mit dessen Kunstprincipien in den Hauptmomenten überein. Die Schaumenge verlangt wirksame, Verstand, Phantasie und Gemüth bewegende Handlung: das A und O der dramatischen Dichtung. Wie dies am nachhaltigsten und kunstmässigsten in's Werk zu rufen, ist des Dichters Sache. Alles Andere giebt ihm sein Publicum in den Kauf. Sich aber mit dessen Mangel an Kunsteinsicht decken; seine Dichterhände in dem „thörichten Geschmack" der Menge rein waschen, den man ihr in der Regel selbst eingeflösst: das konnte nur eine Begriffsverwirrung aufseiten des Dichters, sowohl in Beziehung auf seine Kunst, als auf seine Stellung zum Publicum, beweisen, welches in seinem dunklen Drange, rücksichtlich des Grundwesens, der gattungsgemässen Wirknisse und des Gehaltes der dramatischen Dichtung vollkommen mit den Gesetzen derselben übereinstimmt, und die schicklichste Form dafür einzig und allein dem Genie, dem Geschmack und dem Kunstgewissen des Dichters anheimstellen muss.

Der Lehrgehalt der „Neuen Kunst" entspricht denn auch der Futilität des Kunstbegriffs unseres grossen Dramatikers und schwachen Dramaturgen, den der Dramatiker als Policinell seiner Junta oder Academia vorgeschoben zu haben scheint, um sich mit ihr einen Spass zu machen, 'para hablarle en necio'. Ein rechter Dichter braucht so wenig ein Recept, wie ein Kerngesunder. Dieser führt seinen Leibarzt in sich, den gesunden Leib eben, die gesunde Natur, die sich selber ihre Recepte verschreibt, lege naturae, deren Knecht und Affe doch nur der Heilarzt ist lege artis. Gleicherweise verhält es sich mit dem von Natur richtigen und durch gute Nahrung, d. h. durch bekleibende Studien seines Faches gestärkten Dichter — nur nicht Studien theoretisch-kritischer Klügelei, sondern musterwürdiger Vorbilder und Meister,

aus deren Schöpfungen des Richters congenialisch sinnender, niemals grübelnder, apriorisirender Geist das, was zu lernen ist, die Kunstgriffe nämlich, absieht. Recepte passen für kränkliche, sieche, presshafte Dichterlinge; für Juntas allenfalls und Akademien, Poetiken, Dramaturgien, Aphorismen über das Drama, u. dgl. Ausschwitzungen professorischer Spinnwarzen mehr, von impotent wüsten, mit grauer Theorie des Lebens goldenen Baum überziehenden Spinnwürmern und Raupen gewoben, Alles nur zu Nutz und Frommen der Seidenraupen, um diese das Seidespinnen zu lehren. — Einen Poeten, wie Lope, muss eine Art von sardonischer Laune, sey's auch halb unbewusst, überkommen, wenn er von einer Akademie Baumspinnen oder einer Junta Holzbohrern die Aufforderung erhält, anzugeben, wie es die Warze der Seidenraupe anstelle, um Seide zu weben. Da reisst ihm der seidene Faden der poetischen Geduld, und er zieht in der Verlegenheit aus einer ganz andern Afterdrüse einige Schleimfäden aus, geheissen: „Neue Kunst Comedias zu machen", worin er Lehren entwickelt, die sich alle Poetiker, auch die des Cueva [1]), an den Kinderschuhen abgelaufen. Als da sind: Komödien unterscheiden sich von Tragödien darin, dass erstere niedrige plebeische Vorgänge, die Tragödien königliche und hohe behandeln.[2]) 'Acto' heisse der Aufzug, weil er gewöhnliche Handlungen (acciones) enthalte. Die Handlung sey eine durchgängig einheitliche, nicht episodische. Lehrt dies aber nicht die alte Kunst eben, nicht die „Neue", welche doch von Dramen abgezogen ward, die mit Episoden, wie die gothische Baukunst mit Schnörkeln, Thürmchen, Säulenbündelchen, lauter Allotrien, spielten, und dennoch mit demselben Rechte, wie die attische Baukunst mit Akanthen, Widderköpfen, Triglyphen u. s. w.? So straft die dramaturgische Afterdrüse die eigentliche Spinnwarze des poetisch-dramatischen Seidenwebers Lügen, um als barbarischen Verstoss aufzustechen: dass ein Türke auf der spanischen Bühne eine christliche Halskrause, und ein

1) s. ob. S. 193 ff.

2) Solo diferenciandola en que trata
Las acciones humildes y plebejas
Y la tragedia las reales y altas.

Römer knappanliegende Hosen trage.[1]) Andere ähnliche strassenläufige, proletarische Kunstregeln des Arte nuevo mag der Leser aus Herrn v. Schack's auszüglicher Uebersetzung von Lope's „neuer Kunst"[2]) in sein Notizbuch eintragen. Die einzige Lehre, die wirklich auf den Blumenbeeten des 'Arte nuevo' gewachsen, ist die über den Gebrauch der verschiedenen Vers- und Strophenformen je nach der Natur des Stoffes und der Situationsstimmung. Die Vorschrift lautet nach Herrn v. Schack's Uebertragung: „Man passe die Verse geschickt dem Stoffe an. Die Decimen sind gut für Klagen; das Sonett passt für die, welche in Erwartung sind; die Erzählungen fordern Romanzen; obgleich sie sich am glänzendsten in Octaven ausnehmen; Terzinen sind für ernste, Redondillon für Liebesscenen geeignet."[3]) Der grösste Barbar, noch grösser als der spanische Römer in enganliegenden Hosen — mit dieser Betrachtung schliesst Lope — „bin ich selbst", ich, Lope, euer Dramaturg, „da ich mich unterstehe, Vorschriften zu geben, die der Kunst zuwiderlaufen, und mich von dem Beifall des Pöbels so weit fortreissen lasse, dass man mich in Frankreich und Italien unwissend nennen wird."[4]) Mag seyn als Dramaturgen, nicht als dramatischen Poeten, mit dessen Seide auch das französische und italienische Drama Seide

---

1) Sacar un turco un cuello de cristiano
y calzas atacadas un romano.

2) II. S. 217 f.

3) Acomode los versos con prudencia
A los sogetos que va tratando.
Las decimas son buenas por quejas.
El soneto está bien en los que aguardan,
Las relaciones piden los romances,
Aunque en octavas lucen por extremo,
Son los tercetos para cosas graves
Y para las de amor las redondillas.

Eine ausführlichere Liste dieser verschiedenartigen metrischen Formen im spanischen Drama entwirft H. v. Schack II. S. 81 ff.

4) Mas ninguno de todos llamar puedo
Mas barbaro que yo, pues contra el arte
Me attruevo á dar preceptos, y me dejo
Llevar de la vulgar corriente, adonde
Me llamen ignorante Italia y Francia.

gesponnen. Ergötzlich bleibt immerhin der Ton in dieser um ihrer Kunstgedankenlosigkeit willen denkwürdigen Neuen Kunst, die ein Parallel-Changeant zwischen ernster Selbstanklage und dem ironischen Lächeln schillert, womit er der Akademie von Madrider Kunstregel-Pedanten die Schellenkappe zureicht. Die schalkhafte Spitze des dramaturgischen Columbus-Eies steht aber, wie solchem Ei zukommt, ganz zuletzt unten: „Höre zu mit Bedacht; disputire nicht über Kunst, denn diese liegt in der Komödie so offen vor, dass, wer letzterer Aufmerksamkeit schenkt, auch die Kunst wissen und begreifen kann.“ [1]) Das Licht offenbart sich an den Gegenständen; so die Kunstregel an dem Kunstwerk. Die Formengesetze sind dem Inhalte immanent. Gehen wir daher vor die rechte Schmiede und lasst uns Lope's 'Arte nuevo de hacer comedias' an einigen seiner vorzüglichsten, gepriesensten, maassbestimmendsten Dramen ergründen. Wir bringen die ausgewählten, behufs der Uebersichtlichkeit ihrer Hauptgattungen, in eine Art von kritischen Trilogiengruppen, indem wir ein historisches Drama, eine Mantel- und Degenkomödie, ein Sitten- und Charakterstück zu je einer Gruppe zusammenfassen, ohne uns indessen — und hierin nur dem Beispiele dieser Dramen folgend — an den Artcharakter derselben genau und streng zu binden. So wird manches Drama als historisches in die Gruppe eintreten, das eine erfundene Liebesintrigue an eine historische Persönlichkeit beliebig anknüpft; eine Mantel- und Degenkomödie gewissermassen an einer Geschichtsfigur entwickelnd, oder unter deren letztgültiger Entscheidungsvollmacht zum Austrage bringend. Der Mischcharakter ist eben Eigenthümlichkeit dieses zwischen den Schauspielformen und Gattungen hin- und herschwankenden Styles. Es wird uns daher kaum gelingen, in einer oder andern Gruppe reinen Vertretern der bezeichneten Dramenarten zu begegnen, der pastoralen, der ländlichen, der bürgerlichen Spielarten nicht zu gedenken, deren Grundfarbe nicht selten jene Hauptgattungen tragen. [2])

---

1) Oy atento, y del arte no disputes;
Que en la comedia se hallará de modo
Que ojendola se pueda saber todo.

2) Von den verschiedenen Arten der spanischen Theaterstücke spricht v. Schack II, 92 ff. Ihm zufolge wäre die Bezeichnung Comedia heroica

So schreitet denn herein in den Kreis unserer trilogischen Analysen, ihr alten Wisegoten, Könige, Heldenritter vor und nach

als Gattungsname erst im 18. Jahrhundert aufgekommen. Die von Val. Schmidt (Wiener Jahrb. B. XVII.) beliebte Kennzeichnung der Comedia heroica als eine solche, worin eine Frau von ihrem Fürsten aus Liebe verfolgt wird und wie sie sich durch allerlei Mittel vor ihm zu schützen sucht, wird, als zu eng und einseitig, abgelehnt. Die heroische Comedia bewege sich meist um heroische Thaten geschichtlicher Personen, um kriegerische Begebenheiten. Eine gleiche Berichtigung erfährt die von Einigen gegebene Erklärung der 'Comedia de capa y espada', „die man meistens als Intriguenstücke oder als 'romantische Sittengemälde nach dem Leben' definirt findet.“ Immerhin lässt sich jedoch ein solches Stück als eine im damaligen spanischen bürgerritterlichen Modecostüm, in Mantel und Degen gespielte Liebesintriguenkomödie bezeichnen, entsprechend unsern fernern bürgerlichen Lustspielen, Familienstücken, Salonkomödien, mit überwiegender Verwickelung durch Liebesabenteuer. Die Capa y Espada-Comedia hiess auch C. de ingenio. Comedias de Teatro, de ruido oder de cuerpo nannte man die Spectakelstücke, die bei der Darstellung einen grösseren Aufwand von Costüm, Maschinerie und Decoration erforderten. Hierher gehörten die historischen Schauspiele, die geistlichen mit Wundererscheinungen, die mythologischen, die phantastischen u. s. w.*) Die Eintheilung in Comedias divinas y humanas beruht nach H. v. Schack auf ebenso beweglicher Grundlage, da in den divinas das geistliche Element, oder die biblische Sage, die sie behandeln, in weltlicher Sphäre aufgehe, und insofern den Anstrich einer Com. humana darbiete. Fester hält die Comedia de Santos an ihrem Titel, da sie in der Regel eine dramatisirte Lebensgeschichte eines Heiligen darstellt, zur Aufführung an den Festtagen eines solchen bestimmt. Fiestas schlechthin heissen die, bei feierlichen Hofereignissen dargestellten Hoffestspiele. Selbst Burlescas (burleske Parodien) wurden als solche Fiestas gespielt. Die Comedia de Figuron, ein Product oder doch eine Classenbezeichnung späterer Zeit, hat eine „im Caricaturstyl gezeichnete Figur zum Mittelpunkt.“ An den einzelnen Komödien werden wir die Gattungsmerkmale von Angesicht zu Angesicht kennen lernen.

Unter Hinweis auf die von Lope de Vega selbst im Prologe zu seinem mehrgedachten Roman, 'El Peregrino de sa patria', mitgetheilte Liste der bis zur ersten Ausgabe desselben (1604) von ihm gedichteten Schauspiele, versucht H. v. Schack (a. a. O. S. 263 f.), mithülfe dieser Jahreszahl,

*) En las de cuerpo — suelen ser do Vidas de Santos, intervienen varias tramoyas y aparencias. (Suarez de Figueroa, El Pasagero Madr. 1617, p. 104. v. Schack a. a. O. S. 96. Anm. 50.)

Pelayo! Ihr Grossstatthalter, ihr Grossschöppen und Edelbauern der Freiburgen von Castilien und Leon, die ihr von euren zackigen Thürmen, Scharten und Zinnen niederfuhret, wie Gottes Wetter und Rächerblitze schmetternd in Mohrenschaaren, Stück

behufs chronologischer Zeitbestimmung, eine Scheidelinie zwischen die bis 1604 gefertigten und die späteren Theaterstücke ziehend, die compositionellen Unterscheidungsmerkmale von Lope de Vega's Dramen der beiden Lebensabschnitte vor und nach 1604, zu zeichnen. Vorbehältlich der dargebotenen Rücksichtnahme auf diese von lehrmeisterlicher Hand mit kritisch kundigem Griffel in allgemeinen Zügen skizzirte Charakteristik, erwähnen wir an dieser Stelle nur der von Herrn von Schack gewählten Classification der Schauspiele Lope de Vega's „nach den Stoffen, die sie behandeln", bei welcher Musterung die Stücke aus der spanischen Geschichte und Sage, an der Spitze die historischen Dramen, den Zug eröffnen. Wir werden die uns gemässesten aus dem Contingente dieser Reihe herausgreifen, um sie in unseren trilogischen Gruppen einer näheren Betrachtung zu unterziehen: und nicht ermangeln, die darauf folgenden Fähnlein und Geschwader, in der Ordnung, wie sie unser dramaturgischer Feldherr vorüberführt, zu gleichem Zwecke zu benutzen: die Schauspiele nach Stoffen aus der ital. Novelle und anderen Erzählungsquellen geschöpft; die „sentimentalen Familiengemälde"; die eigentlichen Lustspiele" u. s. w., mit der nothgedrungenen, von der Ausführlichkeit unserer dramaturgischen Zergliederungen uns auferlegten Beschränkung freilich: dem Leser für den Reichthum und die Fülle der von H. v. Schack so trefflich skizzirten Stücke durch Detail-Analyse eines für die ganze Gattung einstehenden Drama's, irgendwie Ersatz zu bieten; wenn überhaupt die Weitläufigkeit der zum Fange eines der grossen Teich- oder Seefische ausgeworfenen Reusen für ein Netz voll klarer aber regsam schnellender, silberglänziger Fischchen Ersatz zu bieten geeignet wäre, möchte der einzige grosse Meerfisch auch ein Leviathan seyn, gleich jenem, den die Rabbiner von Jehova selber zerstückeln und für seine Tischgäste, die Propheten und Heiligen, herrichten lassen. Leser, die in einem Säckelchen voll Löwenklauen ebenso viele ex ungue leonem, mithin ebenso viele Löwen beisammen haben: was brauchten Solche nach Simson's einschichtigem Löwenaas mit den Honigwaben im zerrissenen Leichnam zu fragen?

Um auch die von einem spanischen Dramaturgen verzeichneten Schauspielgattungen, welche Lope de Vega's Theaterstücke vertreten, anzugeben, wollen wir die Musterkarte noch beifügen, welche der berufene, für die spanische Literatur gewichtvolle und in Spanien als Fachautorität angesehene Kritiker, Don Alberto Lista (Lecciones de Liter. Española etc. Madrid 1836. p. 153) aufrollt: In der ersten Rubrik stellt Lista Lope de Vega's, nach Art der altrömischen Komödie, die Tagessitten oder Unsit-

für Stück den eingedrungenen afrikanischen Länderraubthieren das zerstückelte Vaterland entreissend, und mit feurigen Würgengelschwertern hinausfegtet die Horden aus eurem Paradiese, so dass sie, gleich sturmverwehten Heuschrecken, haufenweise in's Meer und in ihre Wüste zurückstürzten. Schreitet herein in den Bannkreis unserer Analysen der Geschichtsdramen eueres grössten vaterländischen Dichters, eueres Wiedererweckers aus den Grüften der Kathedralen von Asturien, Castilien, Leon und Sevilla;

---

ten und Laster schildernde Theaterstücke.*) Da Lope de Vega aber, im Unterschiede von Terenz und Plautus, die Sitten der mittlern und höhern Stände in Spanien zu verspotten nicht wagen durfte, war er auf die Schilderung und Darstellung der niedern Geschellschaftsschichten beschränkt. So giebt eines von Lope's besten Stücken dieses Genres: El Anzuelo de Fenisa**) (der Köder der Fenisa) ein verbuhltes habsüchtiges Frauenzimmer und deren Zuhalter der Lächerlichkeit preis, die sich von ihr täuschen liessen und sie zur Erbin ihres Vermögens machen. Noch ausgelassener in der Sittenschilderung niedriger Sphären ist Lope's Volksstück 'El galante Castrucho o el Rufian Castrucho.***) 2) Die Komödien, die Liebesintriguen behandeln oder Mantel- und Degenkomödien.†) 3) Die Schäferkomödie (Comedias pastoriles), worin Lope sich vorzugsweise auszeichnet. 4) Die heroische Komödie (C. heroica) auch C. historial genannt. 5) Die Tragödie, unbeschadet der tragikomischen Form, die sie mit andern Comedias gemein hat, nur dass Lope's sogen. Tragedia einen blutigen verhängnissvollen Ausgang hat. 6) Die mythologische Komödie (C. mitol.) in der Regel Spectakelstücke (C. de ruido oder de teatro). 7) C. de Santos, das Leben eines Heiligen darstellend, worin es herkömmlich war, Teufel aus Versenkungen empor- und Engel aus Wolken niedersteigen zu lassen. 8) Die philosophische oder ideale Comedia (La filosofica ó ideal), die irgend eine Maxime von allgemeiner Moral mit Absicht entwickelt ††), ein Drama, das, Lista zufolge, erst Calderon zur höchsten Vollkommenheit brachte.

---

*) Los generos de drama que escribió Lope de Vega fueron los siguientes 1. el de Costumbres, en que mas se acerca á Terencio y a Plauto é imitó sobradamente la licencia de los comicos antiquos. Llamo genero de costumbres aquel en que se pintan los vicios de los hombres en sociedad etc. — **) Comedias t. VIII. (Madr. 1617). — ***) Comed. (die grosse Sammlung) t. IV. Madr. 1614. Im Prologo zum Peregríno verzeichnet. — †) 2. Las Comedias de intríga amorosa ó comedias de capa y espada. — ††) en que se conoce la intencion de desenvolver alguna maxima de moral universal.

eueres Auferstehungs-Dichter-Engels, der mit der Posaune der lyrisch-epischen Volksromanze euch emporrief aus den metallnen Särgen, ihr Eisenmänner aus Einem Guss mit euren ehernen Rüstungen; emporrief zu einem dramatischen jüngsten Gericht, nicht minder schrecklich, als jener Tag des Zorns, jener dies irae, dessen Entscheidungswaage schweben wird über Todte und Lebendige. Tretet ein in unseren dramatischen Beschwörungszirkel! Nicht als zu Richtende, nein, als Ankläger oder Fürsprecher des Dichters: Ob Er euch gerecht geworden; ob ihr wirklich die historischen Personen seyd, die im Schmelztigel des Volksgeistes und der Volksheldenlieder zu sagenhaft dichterischen Gestalten geklärt, den innersten Gehalt und Gedanken, die Geschichtsidee ihrer Zeit offenbaren und aus solcher Thatenschau der Jahrhunderte zugleich den Geheimsinn, Plan und Zielpunkt der Menschengeschichte, der Völkerentwickelung, ahnen lassen: der, trotz scheinbarer Rückläufe steten Fortbewegung in einem Läuterungsprocesse aus den Gährungen leidenschaftlichen Wahneifers, zerstörender Wahnbegriffe, zu den reinen Wesensideen des Weltbestandes, der wahrhaftigen und wirklichen Glückseligkeit; zu der Erkenntniss von der Einheit und Wechselbedingtheit des menschlichen und göttlichen Wollens, des Einzelwohles und der allgemeinen Wohlfahrt — eine Erkenntniss, die das historisch-poetische Drama, die Tragödie insbesondere, als prophetische, auf Befreiung von falschen Glückseligkeitsbegriffen und von den unheilvollen Wahnvorstellungen einer Selbstbefriedigung aufkosten Anderer hinweisende Blutspur vergangener Geschlechter an den Brettern, so die Welt bedeuten, zurücklässt, wie der ägyptische Schlächterengel, der mit der Schärfe des Vergeltungsschwertes die Erstgeborenen der Aegypter schlug, an den mit dem Opferblute, als Merkmal der Befreiungssühne, bezeichneten Thürpfosten der Kinder Israels vorüberging, vom blutigen Gottesfinger gleichsam bedeutet, der auf die endgültige Volksbefreiung aus dem Joche eines pharaonischen Herrschaftswahnes hinwies, und auf die Reinigung des Volkes selber von dem unter solcher Herrschaftsplage eingesogenen Aussatz aller Knechtschaftslaster zu einem gesetzestreuen, auserwählten Volke Gottes. Als solcher Geschichtsideen Blutzeugen fordert euch, ihr spanischen Könige, Volkshelden und Befreier, ruft euch unsere Geschichte aus eueres volksthümlichsten

Schauspieldichters historischen Dramen herein vor ihre Schranken. Aussagen sollt ihr, als Belastungs- oder Entlastungszeugen, zugunsten oder ungunsten des Dichters; beweiskräftig erhärten das glänzende Plaidoyer eueres der ästhetisch-poetischen Gesetze vongrundaus kundigen, in den Acten des dramatischen Processes tiefeingeweihten Anwalts. [1])

Siehe, da tritt schon eine Königsgestalt hervor aus der dichten Schaar westgothischer Heldenfürsten in Lope's Geschichtsschauspielen, sich heranbewegend trauervoll ernst, die Finger zum Schwur erhoben! — Wir erkennen dich, unglückseliger, vom Ackerpflug auf den Thron erhöhter Gothenkönig, am kahlen Haupte, dessen Haar dir von Verrätherhand schimpflich im Schlaf abgeschoren worden [2]), den goldenen Schwaden gleich, die deine Sichel einst gemäht [3]), kennen dich an dem Blutschaum, den deines Mörders Gifttrank dir ausgepresst. Seufzend öffnest du den Mund: „König Wamba" stöhnen geisterhaft die Lippen, denen bei deiner Krönung zu Toledo eine Biene entflog, sich gen Himmel schwingend. [4])

Unserer Geschichte entfliegt hier die Sammelbiene von den Lippen, um ihr Gewirk in dem Bienenstocke des nächsten Bandes auszubauen.

---

1) „Man glaubt die alten erzgepanzerten Gestalten mit Helm und Schild aus den Nischen und von den Grabsteinen des Domes von Burgos in's Leben treten zu sehen. Alles ist riesenhaft in diesen Bildern, der gewaltige Wille und die eherne Kraft der Männer, wie der hohe Adel und Ernst der Frauen, die kräftigen Tugenden, wie die ungeheueren Leidenschaften und Verbrechen" u. s. w. v. Schack a. a. O. S. 269. — 2) Gesch. d Dram. VIII. S. 44.

3) La melena rubia el Rey
Lleva compuesta, atusada,
Porque no estorbe á los ojos.
Peinada y ancha la barba! . . .
Duran. Romancero Gen. I. p. 397. No. 579.
„Entrada de Vamba en Toledo para coronarse Rey".
(Anon.)

4) Una abeja de su boca
Salió, y al cielo volaba.
Das p. 398 Nr. 580

Beim Auskehren, wo sich so Manches findet, begegnet uns noch ein Beitrags-Auto zum spanischen Theater vor Lope de Vega, das sich unter der Hand in ein Nachtrags-Auto verwandelt hat, immerhin aber, auch an dieser Stelle, noch vor Lope's Dramen fällt, und daher, wenn nicht an seinem Orte, doch am Orte seyn möchte.

Im Jahre 1867 erschien zu Sevilla Ein Beitrag zum spanischen Theater vor Lope de Vega, unter dem Titel: Sebastian de Horozeo. Noticias y obras ineditas de este autor dramatico desconocido. Por D. José Maria Asensio y Toledo.[1])

„Seb. de Horozeo ist einer von den unbekannten Autoren, die man den Anfängen des spanischen Theaters hinzufügen muss. Derselbe ist der Zeit nach jünger als Encina, Lucas Fernandez und Gil Vicente, aber Zeitgenosse des grossen Lope de Rueda, und verdient mit diesem, inbetreff einiger seiner dramatischen Dichtungen, verglichen zu werden."[2]) Von Horozeo's Theaterspielen wusste vor dem genannten Herausgeber desselben kein einziger Geschichtschreiber der spanischen Literatur und des spanischen Drama's, von Nicol. Anton Velasquez Moratin u. s. w., bis D. Manuel Cañeto, der doch die unentdeckten Anteriores á

1) „Sebast. de Horozeo." Bemerkungen und inedirte Werke dieses unbekannten dramatischen Autors, von D. José Maria Asensio y Toledo. — 2) — Sebastian de Horozeo es uno de los autores desconocidos que hay que añadir en los orijenes del teatro español, posterior en fecha a Juan de la Encina, Lúcas Fernandez y Gil Vicente pero contemporáneo del gran Lope de Rueda, y digno de compararse á él por alguna de sus composiciones dramáticas. p. 11.

Lope allesammt im Säckelchen zu haben vermeinte. Der Einzige, der des Horozeo erwähnt, aber auch nur erwähnt, ist Barrera Leirado in seinem mehrgenannten Catálogo. Sebast. de Horozeo schrieb seine Stücke [1]) für Kirche und Kloster.

1) Eines derselben trägt die Ueberschrift: 'Representacion de la parabola de San Mateo á los veyente capitulos de su sagrado evangelio la qual se hize y representó en toledo en la fiesta del sanctisimo sacramento por la Santa Iglesca de 1548 años'. Die Repräsentation handelt von den „Arbeitern des Weinbergs", leitet das Parabel-Auto mit dem bezüglichen 'Argumento' in Decimen ein, und eröffnet das Spiel mit dem Hausvater oder Brotherrn der Arbeiter im Weingarten (Padre de las compañas) und mit zwei Taglöhnern, die er in Frohn nimmt: Toribio und Juan. Toribio fragt: wie viel Taglohn der Herr gebe? Jedem einen Real, lautet der Bescheid, womit die Arbeiter einverstanden. *)

Hierauf treten zwei Soldaten-Strolché**) ein, Picardo und Rodulfo. Sie plärren um Almosen für die Gefangenen auf den Galeeren zu Algier. Der Padre miethet sie für die „dritte Stunde":

— por andar
ociosos sin trabajar. ***)

Dann folgt der „dritte Ausgang" des „Hausvaters" (Padre), um einen Arbeiter für die „sechste und neunte Stunde" zu dingen. Hier sind die

*) Tor. — Señor quanto nos dará
de jornal?
Pad. á cada cual un real („Groschen")
se os dara muy bien pagado.
Juan. — — —
que nos prace de buen grado.

**) que venian perdidos do la guerra, aus dem „deutschen Krieg", und jammern über das trübselige Spanien, der Fleischtöpfe und des Riffraffs gedenkend im deutschen Krieg:

Pic. — ó que jornada perdimos
por venir
á mal pasar y morir
en esta triste de España;
para con razon plañir
lo que podiamos asir
en la guerra de Alamaña.

***) „Und sahe andere an dem Markte müssig stehen." S. Mat. c. 20, 4.

anzuwerbenden Lohnarbeiter ein barmherziger Bruder und Almosensammler für das Spital von S. Antonio (Clerico-Mercenario und questor que echa questa de Sant. Anton). Sie führen Klage über den Lauf der Welt, bei deren Hartherzigkeit und Geiz ihr Bettelgeschäft nicht gedeihen könne. Der Barmherzige spielt auf Papst Leo's X. Indulgenzenbulle an (1518), worin schon Luther's Irrthümer verdammt werden. „Hausvater" ist aber ganz der Ansicht Luther's: „Arbeiten thäte ihnen besser, als lungern mit der leeren Sammelbüchse." *) So wird des Evangelisten Weinberg-Parabel, worin die älteste „Arbeiterfrage" zur Sprache kommt, dialogisch auf Zeit- und Tagesfiguren erbaulich und charakteristisch angewendet, und mit dem letzten Ausgang des „Hausvaters" nach Soldarbeitern im Weinberg, für die „eilfte Stunde", als welche sich ein alter (Viejo) und sein Sohn Anton ein Rüpel (bobo) melden. Der bobo (Tölpel), der wohl essen aber nicht arbeiten mochte, bereitet einen 'Strike' vor, auf den Grundsatz fussend: Nicht nach der Arbeit, sondern vor derselben ist gut ruhen.**)

Zuletzt kommt die Parabel des Evangeliums Matth. zwischen Hausvater, Hausmeier, der die Arbeiter ablohnt, und diesen zum Austrag und Abschluss.

Horozeo's zweite Representacion bringt das 9. Cap. Ev. Joh. vom Blindgebornen, den Christus sehend macht, zu scenischer Verbildlichung im Zeit- und Localton. Eine Scheltscene zwischen dem Blinden und seinem Führerburschen (Lazarillo) leitet das evangelische Spiel ein, von Diego Hurtado de Mendoza, in seinem berühmten Bettlerroman 'Lazarillo de Tormes' benutzt, wenn die gleichzeitigen Schriftsteller nicht aus Einer Volksquelle schöpften; wo nicht gar, inbetracht von Mendoza's nicht unanzweifelbar erwiesener Autorschrift jenes Lazarillo-Romans, Horozeo, wie sein Herausgeber, bis auf Weiteres, vermuthen möchte, auch der Verfasser des Lazarillo de Tormes (zuerst 1553 zu Antwerpen erschienen) ist.***)

Dem Wortwechsel zwischen Lazarillo und dem Blinden, dem sein

*) Hermanos, mejor harés
trabajar por que podes
que andaros ociosamente.

**) Ant. — es ya ora de acostar,
pardios! mejor es holgar
y no dar azadonada.

***) Cierta analogia encontramos entre el dialogo y frases de Sebastian de Horozeo y las del Lazarillo de Tormes que nos hacen sospechar pudiera ser la novela obra de aquel. p. 46. Die Vermuthung gewönne freilich erst einen Anhalt, wenn Horozeo's Novellenbuch (libro de cuentos), das er, einer Notiz des Tamayo de Vargas zufolge, geschrieben, aufgefunden würde.

Bursche nichts von dem erbettelten Stück Speck abgeben will, macht Christus' Daherkunft mit seinen Jüngern ein Ende, womit auch die Scenirung der evangelischen Geschichte beginnt. Christus salbt des Blinden Augen mit Erdstaub, von seinem Speichel befeuchtet, und heisst ihn dann zum Bache Siloa gehen, und sich dort die Augen waschen. Die Pause bis zu des Blinden Rückkehr füllt ein Entremes zwischen einem Sachwalter (Procurador) und einem Rechtssucher (litigante). Procurador erklärt in einem Selbstgespräch, Er für seinen Theil, ob der Process gewonnen oder verloren wird, hat gewonnen Spiel: denn geschunden wird sein Client in jedem Falle.*) Und kriegt das schon vor Beginn des Processes fertig, indem er seinem Schäfchen, dem litigante, auf Abschlag ein Büschel Wolle um's andere ausrupft. Nun kommt der geheilte Blinde mit seinem Burschen zurück, Gott den Herrn preisend, und erzählt dem Schinder mit Themis' Schwert und dessen Rechtsschützlinge seinen Fall und wie er sehend geworden, was die Themis nicht wird, trotzdem sie seit Menschengedenken geschmiert wird und gesalbt mit Koth und Speichel, mit goldnem Koth und weissem Rede- und schwarzem Schreibe- oder Schmierspeichel. Darüber kommen zwei Rabis, Rabi Isac und Rabi Jacob, denen der geheilte Bettler das Wunder nun auch zumbesten giebt. Rabi Isac ist halb und halb schon christgläubig, Rabi Jacob dagegen bleibt Stockjude. Die Heilung am Sabath ist Satanswerk, wenn der Kerl überhaupt jemals blind gewesen.**) Und bleibt bei dem stockblinden und stocktauben Unglauben auch nach Lazarillo's Bestätigung der vom geheilten Bettler gethanen Aussage. Dieser heisst den Lazarillo seine Eltern als Zeugen herbeiholen. Vater und Mutter erscheinen. Hilft Alles nichts. Und zuletzt noch, wo der Geheilte, und Vater und Mutter vor den Heiland kommen und ihn als Sohn des Gottes Israel anbeten, hat der blindunglänbige Rabi Jacob die Frechheit bei Gott zu schwören: Alles Narrenspossen.***) Rabi Isac will doch wenigstens den Vorfall in der Synagoge den Schriftgelehrten vortragen.†) Bettler, Eltern und Lazarillo bewundern im Schluss-Villancico die Kunst des Herrn, ihn

---

*) y en fin caiga el que cayere
Al sentenciar
no dejaré de cenar
ni dormir por ninguno arte,
porque á bien ó mal andar
todo en fin ha de parar
en desollar á mi parte.

**) porque este nunca fue ciego.

***) Jac. — para el Dio que son locuras

†) — en la xjenoga digamo
lo aquesto que ha pasado.

anflehend, dass er sein Licht Allen spende, die im Dunklen tappen.*) Aber selbst gegen dieses Licht ist Rabi Jacob noch heutigen Tags der alte Jacob geblieben, der ewig blinde, ewige Jude.

Das letzte vom Herausgeber mitgetheilte Spiel des Horozeo ist ein Entremés, das im Kloster des h Joh. Evang. am Namenstage des Heiligen aufgeführt wurde. Es treten darin vier Personen auf: Ein Bauer, der einem Mädchen einen Jahrmarkt kauft. Ein öffentlicher Ausrufer, der ein abhanden gekommenes Mädchen von zwanzig Jahren ausschreit. Ein Klosterbruder, der Almosen für die Seelen im Fegefeuer einsammelt, und ein Pastetenbäcker mit warmen Pfannkuchen. Zuerst trägt der Bauer sein Anliegen in einem Liedchen vor, betreffend die Einkäufe mit schmalem Säckel. Hiernächst singt der Ausrufer von der verlornen, herrenlosen Jungfer.**) Auf diesen folgt der Traite u. s. w. Das kaum überliefernswerthe Entremés geht schliesslich den Weg alles Fleisches mit seinen vier Figuren: nämlich in's Wirthshaus. In taberna mori — ist das Horoskop, das alle Horozeo's ihren Zwischengerichten stellen.

---

*) y á los que andamos á escuras
dá luz para no caer
y al que es ciego hace ver.

**) Quien halló
un virgo que se perdió.

Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.